ND
634
P3
deel 5
Lfg. 2

MARIUS BAUER

PALET
SERIE

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00391280 5

LIBRARY
MAR 17 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

IN DE PALET-SERIE
1—18
VERSCHENEN:

Dr. G. Knuttel Wzn
Hubert en Jan van Eyck

Prof. Dr. W. Vogelsang
Rogier van der Weyden

Dr. J. B. Knipping O.F.M.
Hugo van der Goes

Prof. Dr. Aug. Vermeylen
Hieronymus Bosch

Mr. N. Beets
Lucas van Leyden

Jkvr. Dr. C. H. de Jonge
Jan van Scorel

Dr. A. Stubbe
P. P. Rubens

Jkvr. Dr. C. H. de Jonge
Jan Steen

Dr. Fr. van Thienen
Jan Vermeer

Dr. G. Knuttel Wzn
Hercules Seghers

Dr. H. E. van Gelder
W. C. Heda,
Abr. van Beyeren
en W. Kalf

Dr. H. van de Waal
Jan van Goyen

Mr. M. F. Hennus
Johannes Bosboom

Dr. H. E. van Gelder
H. J. Weissenbruch

Dr. A. van Schendel
G. H. Breitner

Dr. H. E. van Gelder
Matthijs Maris

Dr. G. Knuttel Wzn
Willem v. Konijnenburg

Prof. Huib Luns
Jan Sluijters

MARIUS BAUER

PALET SERIE
EEN REEKS MONOGRAFIEËN
OVER HOLLANDSCHE EN VLAAMSCHE SCHILDERS

NEGENTIENDE EN TWINTIGSTE EEUW

MARIUS BAUER

UITGAVE VAN H. J. W. BECHT TE AMSTERDAM

MARIUS BAUER

DOOR

MR. M. F. HENNUS

MET VIJFTIG AFBEELDINGEN

UITGAVE VAN H. J. W. BECHT TE AMSTERDAM

MARIUS BAUER

DOOR

MR M. F. HENNUS

EEN kunstschilder is iemand die ziet en weergeeft en die zich daarbij van de middelen der schilderkunst bedient. Hij geeft weer onder den indruk van wat hij ziet. Hij is geen apparaat; hij is nooit volkomen objectief. Zijn oog meer dan gewoon tot onderscheiden geneigd en geoefend, wordt geleid en gesteund door invloeden van aard, van geest en van gemoed. In den regel kiest hij zich de natuur tot voorbeeld of maakt hij in zijn composities gebruik van de objecten die de natuur hem biedt. Niet uitsluitend evenwel en niet onverdeeld. Niet uitsluitend, omdat zijn phantaisie hem vormen, gedaanten, werelden ontsluit waaraan de natuur geen deel heeft, niet onverdeeld, omdat zijn verbeelding de schouwspelen der natuur hult in een schijn en bekleedt met een schoonheid die hij hun min of meer bewust verleent. Als wij daarom erkennen dat de copieerlust des dagelijkschen levens bij uitstek de drijfveer is geweest van de Hollandsche schildersschool dan beperken wij haar beteekenis daarmee niet. De resultaten hebben aangetoond tot welke prestaties het verlangen „om natuurlijk te wezen" den stoot heeft gegeven.

Met dat al was er ook in Holland een evolutie. De primitieve nabootser zocht de gemeenzaamheid met zijn object. Hij betastte het bijna met zijn oogen. Hij wilde er alles van weergeven, het aanschijn en het wezen, de stof, de ronding, het maaksel, het volumen, het gewicht. Hij oefende zich op het stilleven en hij verdiepte er zich zoo in dat hij langen tijd de tronie, het interieur en zelfs het landschap als een stilleven zag. Hij trachtte daarbij onpersoonlijk te zijn en hij verbeeldde zich dat hij het was, want hij was nederig. Hij kende het begrip „visie" niet en wenschte het niet te kennen. Hij was een dienaar en een scholier.

Deze instelling des geestes is nooit geheel verdwenen. Nog in onze dagen keerde zij, moderner, in Dick Ket terug. Eerst naarmate hij vorderde in kennis van het handwerk en vertrouwdheid met zijn motief, groeide in den kunstenaar een gevoel van eigenwaarde. Hij werd van

een onbewust persoonlijk een bewust persoonlijk nabootser. Hij maakte zich los uit den ban van zijn voorbeeld, hij leerde het beschouwen als een deel van den kosmos; hij zag de ruimte waarin het „zwom" en het licht waarin het scheen te ademen; hij betrok ten slotte zich zelf in de waardeering, de aanschouwing en de weergave van zijn object.

Met dit laatste is de Hollandsche schilder altijd voorzichtig geweest. Het persoonlijk toevoegsel aan zijn uitbeelding bemantelde hij. Hij verborg zijn zelf. Ook als hij niet objectief meer was en wilde zijn, trachtte hij het te schijnen. Met het in toom houden van zijn phantaisie had hij geen moeite. Visioenen en hallucinaties zijn boven den Moerdijk een zeldzaamheid en zelfs allegorieën lukten er zelden. Maar ook zijn verbeelding beteugelde hij; de schilders die haar toestonden met de werkelijkheid te spelen zijn te tellen. Verreweg de meesten en daaronder zeer grooten die toch de macht der verbeelding – zonder welke zij geen kunstenaars zouden geweest zijn – niet ontbeerden, drongen haar in hun binnenste terug, waar zij werd verdiept tot een innerlijk licht. De alledaagsche werkelijkheid die hun oog waarnam kreeg daarin een bovenaardsche glans en de schoonheid waarin hun „innerlijk gezicht" de eenvoudigste zaken ophief, maakte dat zij voor hun artistieke belevenis aan het eenvoudigste genoeg hadden. Geen Hollandsch schilder toont dit misschien overtuigender aan dan Vermeer van Delft, maar ook bij kunstenaars als Pieter Saenredam en Jan van Goyen overwoog de innerlijke voorstelling. Hun schijnbaar realistische kunst, hun copie, is in werkelijkheid de afdruk eener herboren realiteit, maar het proces der wedergeboorte is zorgvuldig gemaskeerd. De instelling dezer kunstenaars naar geest en gemoed, maakte dat zij het zonder buitengewone prikkels konden stellen. De besten en oorspronkelijksten hadden geen reis naar Italië noodig. Aan een wat uitgebreide „voyagage autour de ma chambre" hadden zij genoeg. Tot op den drempel van de twintigste eeuw is dat zoo gebleven. De meesters der Haagsche school gaven een wat vrijmoediger interpretatie van de werkelijkheid dan hun 17de eeuwsche voorgangers, die wij met het etiket impressionisme bestempelen; in den grond waren zij met even weinig tevreden. En het lijkt mij zelfs de vraag of Vincent van Gogh een uitzondering maakte op dezen regel. Hij reageerde heftiger dan zijn tijdgenooten op de indrukken der natuur en hij trachtte in zijn vertolking meer te openbaren dan louter visueele schoonheidsbelevenissen, maar hij werd daarbij door de allersimpelste motieven geïnspireerd.

Toch duiken er in den drom der Hollandsche schilders af en toe figuren op wier actiever en roeriger verbeelding niet tevreden was met

M. A. J. BAUER, NAAR EEN AQUAREL VAN MEVROUW J. BAUER—STUMPFF.

een onderdompeling in de stilte der zelfverloochenende beschouwing. Hun phantaisie had geen behoefte aan een verzonnen wereld bevolkt met ongekende schepselen. In zoover bedachten zij niets nieuws. Maar zij droomden graag van een wereld binnen de grenzen dezer wereld, die zij niet van aangezicht tot aangezicht kenden en die zij konden aankleeden met de inventies van hun verbeelding of zij dompelden hun aardsche sujetten in een sfeer die hun een bovenaardschen glimp meegaf.

17,5 × 28 cm
HUZAREN, COLLECTIE W. BRUSSE AZN., AMSTERDAM. AQUAREL 1885.

Een van hen heette Hercules Seghers die, „zwanger ging van geheele provinciën die hij met onmetelijke ruimtes baarde"; een tweede was Rembrandt die in zijn jonge jaren zijn modellen met exotische kostbaarheden uitdoste en daarmee den vreemde binnenhaalde, een derde was Mari Bauer.

De samenkoppeling dezer namen houdt geen brevet van gelijkwaardigheid in. Bauer was niet de evenknie van Rembrandt en Seghers. Maar het is al veel en het kenschetst hem dat wie hem herdenkt er toe komt zijn naam in één adem met deze te noemen. Met beiden had hij zijn voorliefde en zijn voorbestemming voor de etskunst gemeen en evenals die van deze twee voedde zijn verbeelding zich bij voorkeur in een wereld die zich uitstrekte buiten die van zijn dagelijksche omgeving. Ook hij had iets van den toovenaar in zich. Zooals Rembrandt had Bauer een boek dat hem boven alles inspireerde en dat zelfs ieders behoefte aan lectuur in hoofdzaak bevredigde en het is al weer typeerend dat dit bij Rembrandt de Bijbel was en bij Bauer – al heeft hij ook talrijke Bijbel-illustraties gemaakt – de 1001 nacht. Evenals Rembrandt ten slotte was Bauer eenzelvig van aard en – hoewel de zorg voor zijn uiterlijke verschijning hem dieper ter harte ging – wars van wereldsche genoegens. Aan zijn kunst had hij genoeg en met zijn kunst was hij tot in het gezelschap van anderen bezig.

Mari Alexander Jacques Bauer werd op 25 Januari 1867 in Den Haag geboren. Hij was de zoon van George Hendrik Bauer en Maria Verpoorten

10,8 × 17,8 cm

CAVALERIE, ETS 1889.

en de jongste uit een gezin waarin tien kinderen het levenslicht zagen. Verscheidene daarvan stierven jong; ook de gezondheid van Marius liet in zijn jeugd te wenschen over. Zijn ouders woonden te 's Gravenhage waar de vader het beroep van huis- en decoratieschilder uitoefende. Van hem maar ook van den kant van zijn moeder kan Bauer zijn aanleg geërfd hebben. Zijn vader was een kunstlievend man en een man van smaak. Hij kleedde zijn interieur op zijn manier aan en wachtte zich voor gordijnen met embrasses, overbodige franjes en kleurige vloerkleeden in een tijd waarin die dingen mode waren. Hij stuurde zijn kinderen op hun twaalfde jaar naar de teekenschool omdat hij onderricht in het teekenen als een onmisbaar bestanddeel van hun opvoeding beschouwde en hij stelde voor hen, uit reproducties, foto's en eenvoudige origineelen, folio-prentenboeken samen, waarin hij bijeenbracht wat tegelijk hun ontwikkeling en hun kunstzin ten goede kon komen. Ook Bauer's moeder stamde af van een – ditmaal Haarlemschen – decoratieschilder, die er een verffabriek en een handel in verven bij dreef. De oude Heer Verpoorten – wiens vader archivaris van Haarlem was geweest – nam het initiatief tot de oprichting van de nog bestaande Haarlemsche vereeniging „Kunst zij ons doel". Zijn verfhandel bracht hem voortdurend met kunstenaars in aanraking; hij ontving in zijn tijd bekenden als Schelfhout, één der Koekkoeken, Kasper Karssen ten zijnent en hij legde een portefeuille met aquarellen en teekeningen aan, die hij op vergaderingen van zijn genootschap toonde.

Uit zulke antecedenten kan een geslacht van kunstenaars geboren worden; van de kinderen Bauer die den volwassen leeftijd bereikten werden er niet minder dan drie leerling der Haagsche academie: een dochter Suze die de akte middelbaar teekenen haalde en daarmee haar meer beroemden broeder overtroefde; een zoon Willem die een niet onbekend architect werd en Marius. Een praedispositie voor de teeken- en schilderkunst kon in dit milieu slechts begrip en aanmoediging vinden. In dat opzicht trof Bauer het, die zich trouwens ook in andere opzichten over het lot niet te beklagen heeft gehad. Hij behoefde geen strijd te voeren om zijn al vroeg blijkende wenschen bevredigd te zien en het zal hem niet kwalijk genomen zijn dat hij op de particuliere school van den Heer Andriessen, de eenige die hij bezocht, niet uitblonk. Hij bleef er tot zijn zestiende jaar en ging toen naar de academie. Voor dien tijd had hij al blijk gegeven van een ongewoon voorstellingsvermogen als hij de figuren der lagere speelkaarten tot den grondslag maakte van vernuftige composities en het verhaal dat Dr. Bredius weigerde een hem getoonde teekening van den aanstaanden academie-leerling voor het werk van een zestienjarige aan te zien, schijnt ditmaal geen legende.

De Haagsche academie bloeide in den aanvang der tachtiger jaren van de vorige eeuw onder de leiding van Johan Philip Koelman die de eigenschappen van een voortreffelijk directeur vereenigde met voor zijn tijd ouderwetsche inzichten, want hij was een overtuigd aanhanger van de klassieke beginselen in de schilderkunst, beschouwde Raphaël als haar profeet en wantrouwde de scholen van Barbizon en Den Haag. Bauer was in meer dan één opzicht een eigenaardige leerling. Hij was het type van een romantisch genie. De academie openbaarde gaven die slechts behoefden te worden opgeroepen om aan 't licht te treden. Hij was een geboren teekenaar en behaalde „dus" verschillende prijzen die culmineerden in de groote zilveren rijksmedaille voor het teekenen naar het levend ongekleed model. Men krijgt den indruk dat hij zich alleen voor de schilderlessen inspande. Hier was S. van Witsen zijn mentor, een eenigszins vaag gebleven kunstenaarsfiguur, jongere tijdgenoot van Joseph Israëls en diens boezemvriend, leerling van Bart en Huib van Hove, schilder bij tijd en wijle, maar uitnemend, begrijpend en toegewijd docent. Aan hem voelde Bauer zich meer dan aan eenig ander verplicht.

Op de academie was hij een uitzonderlijke verschijning. Hij had eigenschappen van een wonderkind. Hij kende dingen zonder ze geleerd te hebben en schudde uit zijn mouw wat anderen hoofdbrekens kostte. Hij kon groote groepeeringen van figuren in achttiende-eeuwsche

26,3 × 16,2 cm

HAREM-MUREN, ETS 1889.

8,5 × 32,8 cm

MECCA PELGRIMS, ETS 1892.

33,5 × 76,2 cm

JERUSALEM, ETS 1900.

kleederdracht ontwerpen, die aan de geniale illustraties van Gabriël de Saint-Aubin herinnerden. Aan den anderen kant permitteerde hij zich een niet nader gemotiveerde minachting voor vakken die hij voor zijn toekomst overbodig vond. Hij had zijn eigen opvattingen en ging zijn eigen weg. Hij sloot zich niet aan. Etienne Bosch, Van Konijnenburg, Van der Maarel waren zijn medeleerlingen. Geen blijvende vriendschap verbond hem met een van deze. Iets raadselachtigs omhulde zijn stille, teruggetrokken, zwijgende persoonlijkheid en droeg misschien bij tot den roep die al aan de academie van hem uitging: het raadselachtige van den oosterling. Hij trok de aandacht; hij trad niet op den voorgrond.

Bauer bleef niet lang op de academie. Hij deed geen examens en verliet haar in 1885 op zijn achttiende jaar. In 't Oog in 't Zeil straatje, dicht bij de ouderlijke woning, werd een atelier voor hem gehuurd.

Een portret uit die jaren, ten voeten uit, toont een langen, mageren, een beetje uit zijn krachten gegroeiden jongen man met een peinzenden, onderzoekenden, bijna wantrouwenden blik. Niets verraadt den eerzuchtige, niets den hartstochtelijke, niets den artiest. Hij lijkt een gesloten, in zich zelf gekeerde figuur, die het gezelschap der levenslustigen eer mijdt dan zoekt, die de luidruchtigheid zoo goed als de vertrouwelijkheid schuwt, die de jolijt van zijn makkers meer uit den weg gaat dan deelt. Deze geboren Hagenaar heeft den Oosterling in zich. Er bestond een band tusschen Bauer en het Oosten nog voordat hij het bezocht; zijn verlangen ernaar was het verlangen naar een tweede vaderland. Hij voelde zich dientengevolge in zijn dagelijksche omgeving maar matig thuis; hij stond buiten de kunst van zijn land. Hij waardeerde haar niet en hij liep kans zelf niet begrepen te worden. Als hij de teekenavonden in Pulchri volgde, vertelt mej. Marius, keek hij meer rond dan dat hij werkte en alleen in de accessoires van zijn teekening kwam soms iets voor den dag dat een meester deed vermoeden. Hij was geen nabootser en hij hield niet van het „Broeksloot-genre". Hij had zijn liefde verpand aan dat wat hij niet zag en het model begon hem pas te interesseeren als het vertrokken was.

Deze apartheid, dat ter zijde staan van den weg karakteriseert meer dan iets anders Bauers kunstenaarsfiguur. Hoe grooter de afstand wordt die ons van hem scheidt, hoe aperter het afwijkende van zijn verschijning aan den dag treedt. Hij was een vreemde eend in de bijt der vaderlandsche kunst, cosmopolitischer aangelegd misschien dan Jongkind, Matthijs Maris of Vincent van Gogh, de drie internationalen bij uitstek onder onze negentiende-eeuwsche schilders. De woorden die men hem in den mond legt: „het moeilijke is niet de werkelijkheid na te bootsen, het

12,5 × 44,2 cm

KARAVAAN ETS 1893.

KREMLIN TEEKENING 1896.

moeilijke is haar te vergeten" waren bij hem geen phrase. Hij had van kind af aan een hekel aan de alledaagsche omgeving; hij keek over de pittoreske bekoorlijkheden van melkboeliten en tochtsloten met molens heen. Hij mag in zijn aquarellen de allure aannemen van een voortzetter van Bosboom, naar den geest was hij dat niet. De werkelijkheid kreeg waarde voor hem nadat hij de oogen voor haar gesloten en haar den rug had toegekeerd. En lang niet elke werkelijkheid.

Hij was select. Hij had aristocratische tendenzen. Zijn kunst heeft een voornaam cachet omdat hij op zijn manier een heer was. Hij trok den neus op voor een trekpaard of een sleepersknol; de paarden waar hij van droomde waren ten minste halfbloeds zooals hun berijders emirs, viziers of sultans waren. Als hij op de teekenavonden van Pulchri meer rondkeek dan werkte beduidde dat geen aanstellerij. Hij had zijn eigen opvatting van studeeren en weergeven. De beide etsjes die hij later – in 1890 – maakte van het centraal-station en de Sint. Nicolaaskerk te Amsterdam zijn in dat opzicht teekenend. Men noemt ze gaarne, te gaarne, mislukt. In het œuvre van Bauer detoneeren ze niet. Zijn interpretatie wijkt in dit geval niet van die van zijn Oostersche sujetten af. Het zijn onze werkelijkheidszin en onze vertrouwdheid met de geïnterpreteerde objecten, die weigeren hem ditmaal te volgen.

Zoo ongeveer was de jonge man gedisponeerd die, nauwelijks negentien jaar oud en amper aan de academie ontgroeid in het najaar van 1885 door den kunstkooper E. J. van Wisselingh, wiens zaak toen aan de Plaats te 's Gravenhage gevestigd was, in de gelegenheid werd gesteld om een uitstapje te maken naar Constantinopel. Bauer heeft het in hem gestelde vertrouwen niet beschaamd, de Heer van Wisselingh zich zijn edelmoedigheid niet berouwd. De goede verstandhouding tusschen den schilder en de firma die hem aan zich en zich aan hem bond is nooit verstoord. De etser Philip Zilcken die Bauer goed gekend en diens gaven onmiddellijk doorzien heeft gelijk hij met rechtmatige voldoening constateert, vertelt in een studie verschenen in Elseviers Maandschrift van Januari 1897, hoe Bauer, sterk doordrongen van zijn verantwoordelijkheid en vervuld van het besef dat hij niet met leege handen mocht thuiskomen, daarginds met brandenden ijver werkte. „Hij maakte honderde en honderde studies, groote pastelteekeningen, die zeer enkele schilders in Den Haag hebben gezien, maar de kist waarin zij gekomen zijn uit Turkije heeft Bauer zelf niet meer open gemaakt". (Merkwaardig is dat zelfs zijn maecenas de kieschheid had er niet naar te vragen). Terwijl hij dus zijn uitvoerige teekeningen liet rusten begon Bauer „te werken naar kleine schetsjes, vluchtig in een opschrijfboekje

LITHO UIT CAREL ENDE ELEGAST, 1893.

opgeteekend, geheel zijn persoonlijke, inwendige, gewilde visie volgend, deze voedend met zijn herinneringen". Aan de hand van die onaanzienlijke krabbels ontstonden de eerste etsen, klein en zeer klein van formaat en al doende tot een tachtigtal aangegroeid die, hoewel jongenswerk, een hoofdmoment in Bauers œuvre zijn gebleven.

De Heer Zilcken vertelt hoe hij Bauer in 1889 in zijn (Zilcken's) atelier zijn eerste proef op dit gebied zag maken en jaren lang zijn kleinere plaatjes voor hem heeft afgedrukt, met de grootst mogelijke zorg en op uitgelezen oud-hollandsche en japansche papieren; zelfs zou hij het zijn geweest op wiens raad Bauer met etsen en steenteekenen was begonnen. Van elk drukje mocht Zilcken een exemplaar behouden. Toen Jozef Israëls in gezelschap van zijn onafscheidelijken Van Witsen deze prentjes bij Zilcken zag was hij opgetogen, en eensklaps riep hij uit met zijn hooge doordringende stem: „maar die jongen heeft niet alleen talent, hij *is* een talent, ik wil al die etsen van hem hebben".

Niet ieder onderschreef in die jaren het oordeel van Israëls. De eerste

12,7 × 16 cm

ALADDIN, ETS 1893.

proeven werden onder vrienden verdeeld, de zinken plaatjes bleven in het atelier vergeten achter. Niet meer dan een viertal grootere werden voor den handel bestemd. De belangstelling was echter zoo gering dat een oplaag van tien tot twintig exemplaren voldoende werd geacht. Later zijn die oplagen tot 100 exemplaren aangevuld, met het gevolg dat de afdrukken in kleur en papier verschillen, terwijl de vroegste niet genummerd zijn.

Het typeert Bauer's vroegrijp genie dat zijn eerste worp een meesterworp bleek. De volkomen argeloosheid waarmee deze prentjes werden geconcipieerd en geëxecuteerd heeft ongetwijfeld tot hun welslagen meegewerkt. Noch aan een uitgever noch aan een publiek heeft Bauer bij de conceptie gedacht. Het zijn probeersels, improvisaties met de etsnaald, naar opzet en bedoeling alleen te vergelijken met de teekeningen waarmee hij op deze eerste reis en later zijn brieven naar huis opluisterde, even weinig als deze gecomponeerd of bedacht maar onder het werk uit brein en verbeelding gegroeid en in den etsgrond gekrast zooals een luim, een gril, een moment van overmoed soms ze ingaf. Een enkele, een zeer enkele, is in statu nascendi gebleven.

31 × 33 cm

MOSKEE EL ASHAR, VAN BINNEN. COLL. MEVR. J. BAUER—STUMPFF,
TEEKENING 1894.

Hun onderwerpen typeeren hun schepper. Men noemt Bauer gaarne een romanticus en ongetwijfeld had zijn genie een romantischen kant. De maneschijn heeft hem meer dan eenig ander Hollandsch kunstenaar uit zijn tijd bezig gehouden en men is het er over eens dat de behoefte aan exotische sujetten een der kenmerken is van een op het romantische gerichten geest. Maar Bauer's romantiek had in dezen tijd dan wel een bijzonder nuchteren inslag. Men zou eerder zeggen dat juist de afwezigheid van elk symptoom van mooidoenerij, van behaagzucht, van overdrijving, van uitbuiten van de lokale kleur deze prentjes voor verouderen heeft behoed. De vijftig jaren die na hun verschijnen zijn verstreken hebben hun niets van hun frischheid ontnomen. Dit beteekent veel als men bedenkt dat noch de veel gecultiveerder etsen van Millet noch de veel meer aandoenlijke en elegante van Jacques volkomen be-

MOSKEE EL AZHAR, ETS 1895.

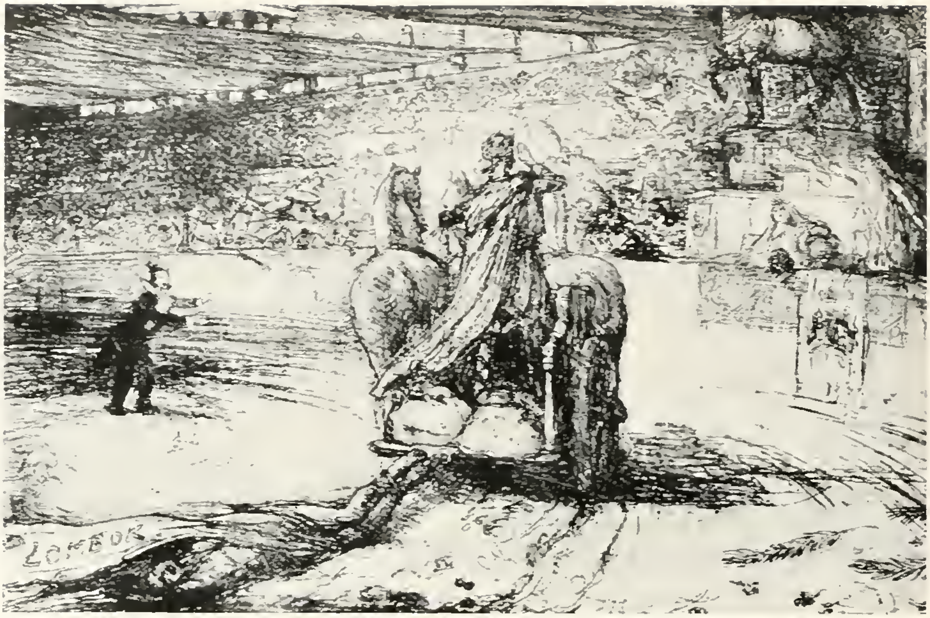
stand zijn gebleken tegen den tand des tijds. Bauer was tevreden met een beetje folklore en een beetje topographie. Zijn motieven konden niet onnoozeler. Aan een „man op een ezel", een „vrouw op een ezel", een paar derwischen, een paar bedelaars, een lompenkoopman, een

MOSKEE EL HASSAN, ETS 1895.

voddenraper, een slager, een poort, de muren van een harem, had hij genoeg. Zijn groote voordeel was dat hij in dezen tijd zoo uitsluitend als etser zag, dacht en voelde. Hij mag geschilderd hebben, de colorist kwam later. Hij beleefde alles in wit en zwart. En hij etste op zink.

KRABBEL VOOR „UITVAART VAN DE NED. ETSCLUB", 1896.
RECHTS BOVEN STUDIES NAAR BREITNER.

Men zegt voor de goedkoopte, maar waarschijnlijk ook niet weinig voor zijn genoegen. De Bauer van de koperen platen is een minder ruige, minder ongecompliceerde, minder onbevangene vooral, dan die van de zinken. Het zink laat geen opgaan in nuancen, geen zich verliezen in tonaliteiten toe; het dwingt tot teekenen meer dan tot doezelen. En Bauer is een geboren teekenaar. Zijn oog is scherp, zijn hand vlug, zijn lijn stevig, direct en positief. Hij kent geen aarzeling en hij kent geen vrees. Hij durft neerzetten wat hij voelt zooals zijn ingeving hem zegt dat het moet. Zijn ingeving; uit die onbestemde bron putten deze prentjes hun kracht. Ze zijn niet gecopieerd, niet bewerkt, nergens aan ontleend. Ze zijn de afdruk van een beeld dat op het moment van hun geboorte in den geest van hun maker ontstond; ze zijn bij uitstek visionair. Ze zijn daardoor beweeglijk tot in de weergave van het onbeweeglijke. Hun zonderlinge auteur die in Den Haag de allures aannam van een Oosterling werd een Hagenaar zoodra als hij het Oosten aanschouwde. Hij mocht niet houden van de sujetten der school waartoe hij behoorde, hij toonde zich in het verre land een van haar overtuigdste adepten. Zooals Willem Maris geen koeien schilderde, zoo teekende Bauer geen Turken en geen moskeeën, hij etste geen derwisch om den derwisch



VETTER TRIOMPHATOR, LITHO VOOR DE KRONIEK, 1896.

en geen bedelaar om den bedelaar, maar hij etste den representant van een andere wereld en om dien de sfeer waarin hij leefde: hij evoceerde het Oosten in een symptoom van het Oosten. En hij mat daarbij de schoonheden eener vreemde wereld met den maatstaf eener vertrouwde; hij zag en beleefde het Oosten op zijn Haagsch.

De materie waarmee hij werkte bepaalde zijn voordracht en ondersteunde zijn visie. Zij dwong tot soberheid en bondigheid, tot snel concipieeren en aarzelloos nederzetten, tot evoceeren meer dan tot definieeren. Aan die praemissen kwamen èn het genie èn de eerzucht van den jongen Bauer tegemoet. Hij brandde van scheppingsdrift en hij had haast. In zijn geest verdrongen zich de beelden. Hij bepaalde zich tot een synthese, hij vatte samen wat hij belangrijk vond, hij omlijnde met een lijn van bijna norschen nadruk dat waar het op aan kwam, hij was zuinig met de valeurs, liet meer de lijn spreken dan den toon, maar ging toch in zijn relevaties van de atmospheer uit. Zoo riep hij een Oosten te voorschijn dat wel eens wemelt van menschen, maar altijd van licht en lucht, een levend, bewegend maar vooral een ademend Oosten. Men prijst daarbij zijn talent van componeeren, het verbluffende gemak waarmee hij al doende ensceneert, den moed – die wel eens overmoed zal worden – waarmee hij voor geen situatie hoe ingewikkeld ook terugdeinst, maar men mag niet een paar eigenschappen voorbijzien

„OP WEG NAAR HET FEEST", LITHO VOOR DE KRONIEK, 1896.

die deze faculteiten schragen: een onfeilbaar gevoel voor verhoudingen en een niet minder secuur oog voor de quintessens van den vorm. Bauer heeft van den beginne af aan en zal altijd behouden een afkeer van de voltooiing. Hij is zelden tot in hoeken en gaten compleet. Hij maakt prenten maar hij heeft – terecht – een heilige vrees voor het prentje. Hij deelt den afkeer van Delacroix voor de rechte lijn (cette horreur!) maar hij is nog banger voor de vertelling die alles zegt en niets te raden geeft. Het is hem om de illusie van een andere wereld, niet om de illustratie van een gids voor touristen te doen. Zoo is deze reeks van tintelende en wriemelende, doorkraste en doorwoelde etsen en etsjes, waarin geen beeld voldragen schijnt en geen lijn voleind, waarin menschen en dieren en muren en portieken schuil gaan onder en opdoemen uit een wirwar van hortende en stootende lijnen, geworden tot een opus in een opus, tot een artistiek en cultureel monument waarvan het mij voorkomt dat de beteekenis voor ons nationaal artistiek vermogen nooit voldoende is beseft. Een jongen van ternauwernood twintig jaar heeft er met een zeldzame helderziendheid, het kort begrip van een vreemde samenleving te midden van een ongekende architectonische structuur op volkomen origineele wijze met de simpelste hulpmiddelen in een eigen taal vertolkt. Men heeft in dit verband menigmaal den naam van Rembrandt genoemd, doch het lijkt mij de vraag of men Bauer daar

BANKET VAN DE HOLL. TEEKENMAATSCHAPPIJ, LITHO VOOR DE KRONIEK, 1896.

een dienst mee bewijst. Bauer was geen Rembrandt en had andere bedoelingen dan Rembrandt. Alleen als etsend phenomeen is hij in sommige opzichten even uniek. Merkwaardig is dat hij zijn in zink gebeten proeven met een meesterwerk besluit waarin hij het resultaat van zijn zoeken en leeren volledig manifesteert. Terecht heeft de Schotsche etser E. S. Lumsden, die Bauer buitengewoon waardeerde, in zijn „the art of etching" half handboek, half historie (Londen, Seeley, Service & Co. ltd, 1925) Bauer's „Mecca Pelgrims" over een volle pagina gereproduceerd.

Inderdaad geeft deze langwerpige ets (blz. 8), iets grooter van formaat dan de meeste uit de reeks die hij bekroont een volledig beeld van Bauers artistieke competentie in 1892, het jaar van zijn verschijnen. Wonderlijk voor een vijf en twintig jarige is de gelukkige samenstemming van geestelijke en artistieke kwaliteiten. De soberste middelen worden op de soberste wijze aangewend. Geen effect wordt misbruikt, geen contrast uitgebuit. Het lijnenweefsel ziet er uit als een schrift en draagt van een handschrift het persoonlijke, desisieve, onnavolgbare stempel. De bekoring en de schoonheid van de prent schuilen daarom in haar ondeelbaarheid en haar continuïteit. Geen samenvoeging van meer of minder pakkende fragmenten, maar een doorloopende stroom van elkaar balanceerende lijnen, getrokken met de zekerheid van een op sierlijkheid en klaarheid belusten achttiende-eeuwschen

32 × 62 cm
MEMPHIS MET KAMEEL, COLLECTIE W. BRUSSE AZN., AMSTERDAM, AQUAREL, 1897.

schoonschrijver. Het loont de moeite deze ets die als prototype mag gelden van alles wat de jonge Bauer in zink heeft gebeten te vergelijken met het beste dat de etskunst in Europa in de vorige eeuw heeft voortgebracht. Niet spoedig zult ge een zoo harmonische samensmelting van bedoeling en uitvoering, zooveel vrijheid bij zooveel discipline, zooveel rust bij zooveel beweeglijkheid, zooveel eenheid bij zooveel verscheidenheid aantreffen. En het is opmerkelijk hoezeer daarbij de stoffeering met het landschappelijk beeld is samengeweven. Dieren en menschen zijn opgenomen in de niet onderbroken greep der lijnen en toch stevig genoeg gemarkeerd om in hun sierlijke omschrijving de leidende rol te vervullen die hun in de compositie is toegedacht.

Het bijzondere van die compositie is dat zij zoo weinig aan een voorop gesteld plan herinnert. Bij Millet, Jacques en talrijke anderen, vindt ge het zorgvuldig voorbereide, keurig gerealiseerde prentje, bij den jongen Bauer de ingeving die er als een moment-opname uitziet.

Men kan de reeks der in zink gebeten etsjes een oefenschool noemen, een aanloop tot het œuvre waaraan Bauer zijn reputatie dankt, maar dan een oefenschool die haar eigen ruige, ongelikte maar in hun soort rijpe vruchten afwierp, waarvan Bauer de wrangheid en de prille voorjaarssmaak misschien niet meer heeft teruggevonden. Het koper waarvan hij zich voortaan in hoofdzaak zou bedienen ontwikkelde andere eigenschappen en trof een bewerker die de wilde jaren achter den rug en de bezadigdheid verworven had om zich in nieuwe problemen te verdiepen.

Toen de Mecca Pelgrims verschenen had Bauer al een tweede reis volbracht. Hij was naar Palestina en Egypte geweest; een nieuwe prikkel

UIT „LA VIE ETERNELLE", ETS 1897.

tartte zijn werklust. Hij voelde zich tegen grootere ondernemingen opgewassen; roeriger en imposanter tafereelen doemden op voor zijn oog. Hij vertrouwde de opname toe aan koperen platen van grooter formaat, waarvan de behandeling, aangepast aan het edeler materiaal, luchtiger en minder straffe maar doorwrochter en veelzijdiger, precieuser maar ook wel eens onbestemder resultaten opleverde. Voor de gedecideerde en overmoedige lijnvoering van vroeger kwam een meer zoekende en benaderende in de plaats, die in haar effect minder op het lineaire dan op het schilderachtige, minder op den vorm dan op toon en kleur gericht was. Bauer werd meer dan te voren een painter-etcher.

Hij bleef het Oosten bekijken door den Haagschen bril die op atmospherische verschuivingen en op toonverschillen was ingesteld: hij verbond met die instelling een meer dan Haagsche prachtlievendheid. Hij hield van optochten, feestelijkheden, volksvermaken en hij ging de vertolking daarvan niet uit den weg. Hij vond in het Oosten het rijke, blanke, kantige decor dat bij zulk een uitstalling paste en hij waardeerde de ongeschonden harmonie tusschen de spelers en hun tooneel. Hij had een on-hollandsche voorkeur voor de menigte als picturaal

object, voor de menigte-in-beweging, voor het gedrang, voor den stoet, voor de parade met vlaggen en vaandels – en hij werd gaarne en met voorliefde haar vertolker. Hij kon daarbij de figuur van mensch en dier met een onnavolgbare en weinig vaderlandsche gratie omschrijven, maar hij stelde zich toch niet op de figuur in. Hij stelde zich in op de beweging, op de optocht, op den stoet, op een totaliteit. Hij omvatte van alles te gelijk. Hij bleef daardoor niet zoozeer de representant van den Oosterling of van zijn kleedij of zijn equipage of zijn architectuur, als van het Oosten als verschijnsel; hij gaf er tegelijk den aanblik van en de ziel. Hij beleefde die wereld opnieuw en eerst recht als hij haar verlaten had. Hij had de stilte van het atelier en de zegening van den afstand noodig om haar als kunstenaar terug te vinden en als kunstenaar te aanschouwen. Hij moest haar verliezen om haar te herwinnen. Deze dispositie onderscheidt hem radicaal van andere collega's die het Oosten bereisden en verbeeldden als hij. Bauer was een visionair. Hij moest de oogen dichtdoen om te zien. Als hij ze heropende was in hem het beeld gerijpt dat hij daarginds te onmiddellijk en door te veel toevalligheden afgeleid had waargenomen.

17 · 12 cm
MOSKEE IN BRITSCH-INDIË, ETS, 1898.

Een kunstenaar die zich met zooveel vertrouwen durft overgeven aan zijn voorstellingsvermogen, voelt zich van veel bevrijd. Zijn blik zit niet vast aan een voorbeeld buiten hem; zijn hand wordt niet door onderbrekingen geremd. Hij kan weglaten, hij kan overdrijven; hij kan aanduiden, hij kan accentueeren, als hij maar zorgt dat hij in zijn beeld de illusie eener werkelijkheid bewaart. De wereld die hij herschept moet een tastbare wereld blijven: zijn moskeeën moeten van steen, zijn figuren van vleesch en bloed, zijn kameelen kameelen zijn. Bauer heeft

11,6 × 16,6 cm

OOSTERSCHE STAD ETS, 1898.

zich tegen deze taak opgewassen getoond. Allerlei gaven waren hem bij zijn geboorte geschonken, een zuivere smaak, een distinctie die hem nooit in den steek liet, een maatgevoel in het artistieke dat met tact in het maatschappelijke gelijk stond. Hij was zich deze kwaliteiten zeer wel bewust. Hij liet zich gaan ook als hij niet precies wist waar hij terecht zou komen. Dit zelfvertrouwen, dat hem in zijn kleine etsen steunt, groeit als hij grootere opgaven aandurft. Het houdt met de opgaven die hij zich stelt gelijken tred. Voor den zwier van zijn voordracht is het aansprakelijk; het doet hem toegeven aan elken inval, luisteren naar elke ingeving, verwijlen waar hij verkiest, uitvoerig zijn waar hij lust heeft en globaal waar het hem goeddunkt. De charme van zijn etsen ligt voor een deel in deze houding besloten. Hun beweeglijkheid, hun levendige voordracht, hun improvisatorisch karakter, het rythme van hun structuur, de verrassingen van hun licht en donker zijn er een uitvloeisel van.

Ook hun begrenzingen, de beperkingen van hun draagkracht. Bauer is picturaal ingesteld. Hij ziet en beleeft het Oosten als kunstenaar, maar als een van een zeer bepaald karakter. Hij is geen ethnograaf, geen psycholoog, niet zooals Rembrandt vooral een menschenvriend. De persoon interesseert hem minder dan de verschijning. Hij ziet alles in

een verband, een atmospherisch en een luministisch verband. Hij houdt meer van de menigte dan

3,8 × 10,5 cm
GONDEL IN BENARES ETS 1899.

van den enkeling, omdat zij een grooter lust is voor zijn oog, een verrassender en veelzijdiger object, waarmee het licht een rijker en gevarieerder spel speelt. Het élan waartoe zij hem inspireert neigt naar overmoed. Zijn werk draagt daarvan de sporen. Het vloeit over van vondsten, maar de vondsten verdringen elkaar. Hij verliest nooit het totale effect van zijn compositie uit het oog, maar hij speelt wel eens een spel met de onderdeelen. Hij kan met voorliefde verwijlen bij een verschiet waarin de minarets ijler en ijler afsteken tegen de dunne lucht en het met de figuren op den voorgrond, met hoeveel gratie hij ze ook neerzet, niet al te nauw nemen. Een ets is een precieus object. Hij mag krachtens zijn formaat en zijn voordracht nog zoo duidelijk op een schilderachtige werking zijn ingesteld, niemand kan er ons een verwijt van maken als wij hem graag op de hand bekijken. Hij moet tegen die inspectie bestand zijn. Een figuur die als een steunpunt in de compositie is bedoeld mag ons niet uit de hand vallen. Op den voorgrond van de ets „de Moskee El Azhar" vindt ge naar het mij voorkomt zulk een „locus minoris resistentiae". De neerknielende figuur die zich uit de groep losmaakt heeft geen „corps"; er ontbreekt iets aan haar structuur dat zij daar, op die plaats niet kan missen. Voor het pendant de Moskee El Hassan geldt zulk een bezwaar niet. De ets is geheel op het effect van het bouwwerk ingesteld en beantwoordt voortreffelijk aan dien opzet. De talrijke kleine figuren spelen een ondergeschikte rol. Hun dikwijls summiere aanduiding is in overeenstemming met hun taak in de compositie. De ets, ondanks het speelsche en willekeurige van zijn behandeling komt niets te kort, de beschouwer mist niets.

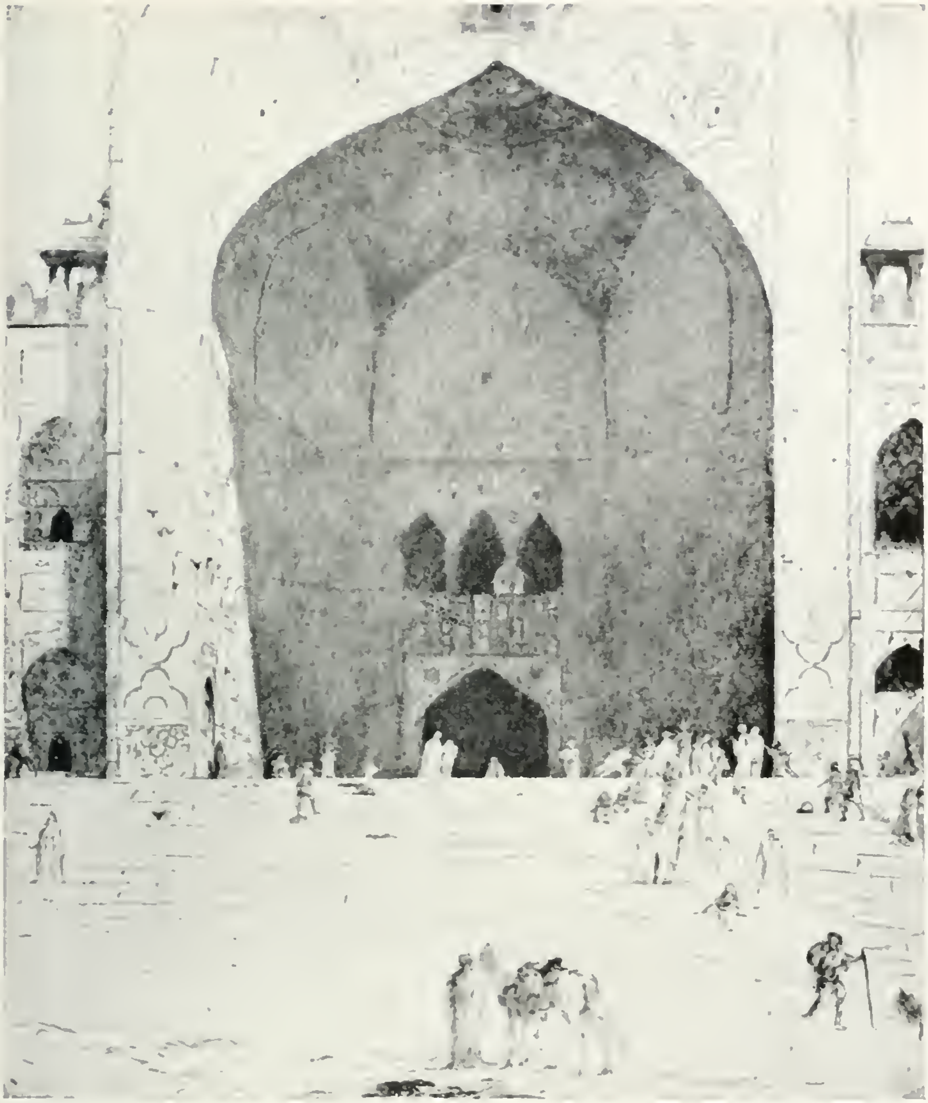
De etsen die Bauer maakte na zijn eersten terugkeer uit Caïro zijn de eerste schreden op den weg dezer graphische peinture. Geslaagde waagstukken al vermoedt ge hier en daar meer dan dat ge ze bespeurt, vooral in een niet volkomen égaal-aandachtige afwerking, de gebreken hunner deugden. Voor Bauer's houding zijn ze niettemin karakteristiek. Hij kent

55,5 × 67 cm

BENARES ETS, 1899.

geen aarzeling en hij heeft maar één richtsnoer, zijn visie. Hij begint aan de omvangrijker en veeleischender koperen plaat met evenveel zelfvertrouwen als eenmaal aan de kleine van zink. Hij voelt stellig zijn artistieke verantwoordelijkheid, maar even stellig zijn artistieke waarde. Hij is, ook artistiek gesproken, eenzelvig. Hij heeft aan Bauer genoeg en hij vertrouwt op Bauer. Zijn leven lang zal hij zich zeer weinig aantrekken van wat er rondom hem op zijn terrein gebeurt. Hij maakt de meest extravagante excessen mee op het gebied der schilderkunst en kan de wildste voorspellingen hooren, zijn schoonheidsideaal blijft ongewijzigd. Zijn etsen worden grooter, rijker, kostbaarder, ze blijven wellen uit een zelfde bron en op een zelfde doel gericht.

De Heer W. Bloemkolk noemt in zijn voorwoord voor den door de Heeren van Wisselingh uitgegeven catalogus van Bauer's etswerk, de reis die deze in 1898 naar Voor-Indië maakte met recht het glanspunt van Bauer's leven. Zelfs was het verlangen om met de pracht van de residenties en de hoven der maharadja's kennis te maken Bauer te sterk gebleken. Nog voor hij er in levenden lijve kwam was hij er in den



66 × 55,2 cm

INGANG VAN EEN MOSKEE, ETS, 1899.

geest geweest. De acht etsen die hij maakte ter verluchting van Villiers de l'Isle Adams Akedysseril, loopen vooruit op het aanschouwen van de wonderen die zij suggereeren en ook etsjes als oliphanten in Hyderabad en een slangenbezweerder te Ajmir gaan één of meer jaren aan de kennismaking vooraf. Bauer's verbeelding devanceerde gemakkelijk de waarneming; zijn bezoek was een verificatie en een kennismaking tegelijk. Hij vond wat hij dacht te vinden; met rechtmatige voldoening zal hij de paraatheid van zijn voorstellingsvermogen hebben geconstateerd. In

54,7 · 66,5 cm

HET TERRAS, ETS, 1899.

elk geval heeft de reis den stoot gegeven tot het ontstaan der acht à tien omvangrijke etsen die omstreeks 1900 verschenen en die de grondslag zijn geworden voor zijn meer dan vaderlandsche vermaardheid. Maar de faam is een nukkige wegbereidster. In Engeland en Schotland effende zij zonder moeite het pad voor den Hollandschen etser, maar toen Bauer op de wereld-tentoonstelling van 1900 te Parijs met zijn eerste groote prenten uitkwam bleken ze zoo slecht gehangen, dat een bekronende jury ze zou voorbijgeloopen zijn als haar aandacht er niet op gevestigd was. Daarop, vertelt de Heer Bloemkolk, liet de jury de etsen van den wand nemen, bekeek ze met stijgende bewondering en verleende Bauer den grand prix, een eer die hij met Whistler en Zorn deelde. De onderscheiding heeft niet kunnen verhinderen dat hij in Frankrijk, zijn luchtige voordracht, zijn gratie en zijn soms zelfs Fransche boertigheid ten spijt, nooit populair is geworden.

Als Bauer in 1898 uit Britsch-Indië terug komt is hij tweeëndertig jaar oud en staat hij als graphisch kunstenaar op de middaghoogte van zijn talent. Onmiddellijk beginnen de resultaten van zijn reis te ver-

CAIRO, AQUAREL, ± 1900.

schijnen. Een reeks kleine etsen wisselt ditmaal met een aantal zeer groote af. In het formaat van ongeveer 55 bij 66 cm zien tusschen 1898 en 1905 het licht: aan den Ganges, de ingang der Vrijdag Moskee te Delhi, de trap van dezelfde moskee (kortweg het terras genoemd); olifanten te Hyderabad; de kroning van Czar Nicolaas II (in twee lezingen); Jeruzalem (34 × 76 cm); paardenvolk; een feestdag in Caïro; het voorportaal van een Moskee; een begrafenis aan den Ganges en Benares. Elk van deze omvangrijke prenten heeft zijn groote verdiensten en wordt (met uitzondering misschien van de beide aan de kroning van den Czaar gewijd) door de aanblazing van een durende inspiratie gedragen. Toch zijn er naar de meening van schrijver dezes vier onder die ook in dit voortreffelijk twaalftal excelleeren en waarin ge den etser Bauer gerijpt en als meester van de naald betrapt. Het zijn de eenvoudigste, de minst overladene, die waarin de bedoelingen van den kunstenaar het onmiddellijkst door zijn motief werden gesteund: de ingang en de trap van de Vrijdag-Moskee, Jeruzalem en Benares.

Ook bij Bauer openbaart zich in de beperking de meester. Het groote formaat lokt uit tot het spelen met volksmassa's, het zich vermeien in lichteffecten, het uitstallen, het opeenhoopen. Bauer's verbeelding wordt onophoudelijk door de herinnering gevoed en zijn voorstellingsvermogen stelt hem in staat vorm te geven aan alles wat zijn geestesoog waarneemt. Hij omzeilt daardoor niet altijd het gevaar zijn prent te bevolken met zulk een drom van gestalten en een zoo rijk exposé van bezienswaardigheden (die hij wel alle in het totaal van zijn visie opneemt

AYA SOPHIA, AQUAREL, — 1902.

maar die hij toch ook ieder voor zich een plaats gunt in zijn vertelling) dat hij vermoeit en dat de beschouwer in de veelheid der beelden te vergeefs naar een rustpunt zoekt voor het oog.

Maar tegenover de vier groote etsen die ik noemde zwijgt elke bedenking. Het is alsof daarin zijn artistieke intentie Bauer klaarder en vollediger dan ooit voor oogen stond, het volkomen afgeronde beeld hem voor uitweidingen behoedde, de geestelijke inspanning werd gesteund door de innerlijke rust die de zekerheid van te slagen hem gaf. De graphische arbeid kreeg het karakter van een weldoende bevrijding.

In den „ingang der Vrijdag Moskee" (blz. 27) is het hem om een eenvoudig contrast van licht en donker te doen. Aan de realisatie daarvan offert hij niet alleen bijzaken maar ook architectonische essentialia op. Van het bouwwerk laat hij juist zooveel onderscheiden als voor een goed besef van den rijkdom ervan noodig is. Op het halfduister dat de voorhal vult concentreert hij zijn aandacht; met een echt Haagschen wellust verdiept hij zich in de schakeeringen van het van licht doorzeefde donker. Hij weegt de tegenstellingen zoo fijn af, buit ze zoo weinig uit, blijft zoo delicaat in het aanwenden der middelen die hem ten dienste staan en vult toch zoo volkomen de oppervlakte van het omvangrijke blad,

dat wij eerst bij een nauwkeuriger beschouwing ontwaren met welk een summiere aanduiding hij zich vooral in de ornamentatie van het bouwwerk tevreden stelt. De trap die naar het heiligdom leidt en die de geheele voorgrond van zijn prent inneemt, laat hij meer vermoeden dan zien. Een spaarzaam en in schijn achteloos over het blad verdeelde figuratie markeert de nietigheid van den vergankelijken mensch tegenover de onvergankelijke grootheid van zijn schepping. Het meesterschap van den auteur blijkt bij uitstek uit zijn beperking. De omvang van de plaat heeft noch invloed op de kwaliteit van zijn voordracht, noch op het gebruik der beschikbare ruimte. Hij zoekt het evenmin in een te veel als in een versterken van den nadruk. Hij wordt ook niet decoratief. Hij stelt zich niet anders in dan in zijn kleinere etsen. Op eenige hoofdzaken gaat hij dieper in en voor een paar cardinale tegenstellingen vraagt hij in het bijzonder onze aandacht. De trap en de menigte behandelt hij met juist inzicht summier. Over de hoofden van zijn kleine maar uiterst bevallig omlijnde gestalten en langs de met eenige horizontale geledingen aangeduide treden voert hij den blik naar de schaduw van het voorportaal. Op den rijkdom van dat halfduister komt het aan; op zijn rijkdom en op de bijna breekbare teerheid van zijn tonaliteit.

In de tweede groote ets die Bauer aan dezelfde moskee wijdt (blz. 28) is het hem voornamelijk om de trap te doen. Niet ten onrechte wordt hij „het terras" genoemd. De moskee verrijst boven als een licht en luchtig steenen wonder, als een décor dat nauwelijks weegt, blinkend in het zonlicht en ook aan den schaduwkant nog van een mild en koesterend licht doordrenkt. Maar zelfs de trap, die toch het hoofdmoment is van de compositie en haar oppervlakte voor een derde vult, blijft niet veel meer dan een à peu près. Bauer beschikt niet alleen over een buitengewoon voorstellingsvermogen, hij brengt ook dat van den beschouwer op gang. Onze verbeelding mag de trap voltooien. Zij voldoet gaarne en zonder bedenken aan die opdracht. Liever dan een gave en voltooide is ons de gebrekkige en nauwelijks begaanbare tredenwereld, waar wij het mee moeten doen. Voor een deel komt dit resultaat op rekening van de meesterlijk geteekende en meesterlijk verdeelde stoffeering. In weinige van Bauer's etsen is zij zoo vol en tevens zoo bescheiden, zoo schilderachtig in haar groepeering en zoo teekenachtig in elk van haar subjecten, zoo bevallig in de omschrijving der menschelijke en zoo karakteristiek in die der dierlijke figuratie, zoo suggestief en toch waar het pas geeft (men zie de kameelen op den voorgrond) zoo precies. En alweer is het Bauer's meest eigen en meest bijzondere verdienste dat hij

41 × 69,5 cm

BRUG TE TOLEDO, COLLECTIE W. BRUSSE AZN., AMSTERDAM, AQUAREL, 1903

ondanks dien rijkdom en dien overvloed elken nadruk schuwt. Nergens op het omvangrijke blad geeft hij het karakter van een luchtige, speelsche, als op het koper geblazen vertelling prijs. Van Brangwijns overmoed en bravour blijft hij ver verwijderd. Zijn maatgevoel, zijn tact, zijn Haagsche kijk ook behoeden hem voor overdrijving. Hij heeft geleerd atmospherisch te zien; hij verliest nooit de ruimte uit het oog. Het wonder van zijn „terras" voltrekt zich in een onafzienbare wereld; aan alle kanten schijnt het door de oneindigheid omringd.

POTLOODTEEKENING.

Wij hebben al eens opgemerkt dat Bauer aan zoo vele en meestal aan zeer groote voorgangers de herinnering opwekt. De ets „het terras" brengt er opnieuw een van enorm formaat in de gedachte. Ook G. B. Piranesi werd in een zijner Vedute di Roma door een trappen-formatie geïnspireerd. Diens opgang naar het kapitool geflankeerd door de steilere naar de S. Maria in Aracoeli (allen bezoekers van Rome welbekend) is niet een van zijn minste Romeinsche gezichten. Het verschil in opvatting tusschen Bauer en hem is even teekenend als leerzaam. Beide kunstenaars komen aan met een stukje topographie, maar de oudere zou waarschijnlijk weinig hebben opgehad met de interpretatie van den jongere. Piranesi tracht in de eerste plaats naar een exacte weergave. Hij mag zijn eigen kijk hebben op het geval, hij begint met ervoor te zorgen dat zijn reproductie *lijkt*. De artistieke verdienste van zijn prent is een toegift die hij ons eenigermate zijns ondanks cadeau doet. Bauer stelt zich anders in. Hij begint bij zich zelf. Hij leeft zooveel later; de bordjes zijn verhangen; de artiest heeft een streepje voor. *Zijn* visie domineert. Hij geeft *zijn* lezing van de Vrijdag-Moskee en terwijl wij ons van den zeer subjectieven inslag daarvan bewust zijn, aanvaarden wij haar.

140,5 × 165,5 cm
GRAVEN VAN KHALIEFEN, COLLECTIE DR. E. HELDRING, SCHILDERIJ, 1903.

Een voorkeur is gevaarlijk en onnoodig. Ware het niet zoo, schrijver dezes zou de groote Benares (V. W. no. 232) het hoogtepunt in Bauer's graphisch œuvre willen noemen (blz. 26). De ets ontstond in 1899; nadat tien à twaalf afdrukken getrokken waren werd de plaat beschadigd; eerst in 1905 volgden de overige exemplaren. In geen van zijn groote prenten bereikt Bauer met zoo geringe middelen een zoo grootsch effect; heeft hij zijn phantaisie zoo volkomen in bedwang; is hij tegelijk zoo sober en zoo overtuigend; laat hij zooveel over aan de verbeelding van den beschouwer en is hij toch zoo volledig. Bijzonder welbegrepen en bijzonder oeconomisch schijnt in deze ets de verdeeling van licht en donker, de gradatie der toonwaarden, de strakke, spaarzame, maar zeer gedecideerde lijnvoering. Een levendig en bewogen tafereel ziet er als iets eeuwigs en onveranderlijks uit. Werd u morgen een reis naar Benares aangeboden, ge zoudt verwachten het zóó aan te treffen.

In de prentenreeks die wij bespreken doet het groote gezicht op Jeruzalem uit 1900 (V. W. 226) als een kostelijk hors d'œuvre aan. Mogen

IN DE CITY LONDEN, COLLECTIE J. DE JONG, BUSSUM, ONUITGEGEVEN ETS, ± 1904.

we de groote Benares het meest blanke en meest serene, het edelste specimen uit Bauer's graphisch werk noemen, de Jeruzalem is een der meest dramatische specimina en misschien wel dat waarin de altijd gereserveerde kunstenaar het openhartigst voor zijn emotie uitkomt. De plaat werd met groote voorliefde, aandacht en ijver bewerkt; in tegenstelling tot de Benares liet de naald – behalve in de lucht – geen plek onberoerd; de evocatie van Jeruzalem schijnt een compromis tusschen werkelijkheid en verbeelding. Bijzondere aandacht verdient het formaat. Misschien heeft iedere kunstenaar van beteekenis een formaat dat hem meer dan andere ligt; waarin hij zich bij uitstek thuis voelt, dat door zijn afmetingen tartend en daardoor inspireerend op hem werkt. Is dit juist dan zou dit formaat voor Bauer het langgerekte langwerpige zijn. Werkt hij daarin dan toont hij zich menigmaal op zijn best en het komt mij voor dat dit niet alleen voor zijn etsen geldt. Maar aan zijn etswerk kan men de bewering toetsen. Parelen er uit zooals de Mekka-pelgrims en de Jeruzalem, die wij reeds noemden, maar ook de Karavaan uit 1893 (V. W. 202), de Turksche stafmuziek uit 1901 (V. W. 92), de gondel bij Benares uit 1899 (V. W. 90), en het beleg van Constantinopel

62 × 153 cm
STAMBOUL AAN DEN BOSPORUS, COLLECTIE W. BRUSSE AZN., AMSTERDAM, SCHILDERIJ, 1906.

uit 1902 (V. W. 100), behooren er toe. De laatste drie etsen maken deel uit van de serie kleinere die na Bauer's eerste reis naar Voor-Indië ontstonden. Deze etsen – op koper – zijn minder straf, minder stroef, minder verbeten zoudt ge willen zeggen dan de reeks op zink die hun voorafgaat. Daartegenover vertoonen ze een luchtige zekerheid in de lijnvoering, een weelde in de toonschakeeringen, een rijkdom in aankleeding en stoffeering, een charme in de voordracht waarvan het effect met de bestempeling „verrukkelijk" het best wordt aangeduid. Een bijzonder delicate uiting blijft in deze reeks de Oostersche Stad uit 1898 (V. W. 82), een atmospherische heerlijkheid het prentje met den gondel in Benares uit 1899 (V. W. 90) en een kostelijk miniatuur het minuscule maar ongeëvenaarde „beleg van Constantinopel" uit 1902 ($1^{7}/_{10} \times 10^{2}/_{10}$ cm), het kleinste etsje dat Bauer maakte.

Bauer's graphische werkzaamheid eindigt met deze prenten allerminst. Toch meenen wij ons overzicht te kunnen sluiten, al volgen er na 1905 nog talrijke en belangrijke etsen. De latere Bauer *kent* het Oosten. Het mag den aquarellist en den schilder nog in nieuwe verrukking brengen, den etser vertelt het weinig nieuws meer. Het is een voorraadschuur geworden van zijn herinnering, geen bron gebleven van zijn inspiratie. De etsen die in de laatste twintig jaar van Bauer's leven verschenen verraden iets van deze dispositie. Ze schijnen minder overtuigend dan de voorafgaande, ze borduren voort op bekende motieven; ze komen nooit aan luchtigheid, wel eens aan stelligheid te kort; aan Bauer's gevestigde en verdiende roem voeren ze geen nieuwe bouwsteenen toe. Een speciaal viertal uit 1926 mogen we nochtans niet onvermeld laten. In 1925 bracht Bauer een bezoek aan Nederlandsch Oost-Indië. Hij was daartoe uitgenoodigd door een comité dat in Indië ter gelegenheid van het zilveren huwelijksfeest van H. M. Koningin Wilhelmina en Z. K. H.

Prins Hendrik der Nederlanden een huldiging voorbereidde. In opdracht van en in overleg met dit comité heeft Bauer vier groote etsen gemaakt waarvoor de motieven aan monumenten op Java en aan gebruiken uit het Ned. Indische volksleven zijn ontleend. De afdrukken met de koperen platen werden H. M. de Koningin aangeboden, die aan verschillende Rijks- en particuliere instellingen een stel dezer afdrukken schonk. De etsen zijn niet in den handel.

Is het noodig na den vrij scheppenden graphicus den illustreerenden te gedenken? Althans om den wille der volledigheid. Bauer heeft vooral in den aanvang van zijn loopbaan het krijt en de naald in dienst gesteld van de verluchting. Hij begon met twee albums elk van tien lithographieën die respectievelijk Flauberts „la légende de St. Julien l'Hospitalier" en het oud-Hollandsche „Carel ende Elegast" illustreeren. De eerste reeks verscheen in 1891 en werd in twintig exemplaren, de tweede in 1893 en werd in vijftig exemplaren gedrukt. Daarna creëerde hij een achttal etsen ter opluistering van Lodewijk van Deyssels vertaling van Akedysseril door Villiers de l'Isle Adam, die in 1894 bij Scheltema en Holkema's boekhandel te Amsterdam verscheen. Ten slotte versierde hij met nagenoeg twintig etsen de Fransche vertaling van een Roemeensch sprookje dat onder den titel „la jeunesse inaltérable et la vie éternelle" in 1897 bij denzelfden uitgever het licht zag. Van deze vier publicaties is de laatste verreweg de aantrekkelijkste. De aankleeding der drie andere komt ons thans minder gelukkig voor, zooveel minder dat wij een zekeren weerstand moeten overwinnen om van het schoons der illustraties te genieten. Veel nieuws leeren zij omtrent Bauer's faculteiten niet. De tekst begrensde eerder diens verbeelding dan dat zij haar te hulp kwam en men is niet ver van de waarheid af als men Bauer's geheelen graphischen arbeid de illustratie van een ongeschreven boek over het min of meer nabije Oosten noemt. Uit den tekst koos Bauer de episoden die met zijn aanleg en zijn wenschen strookten en er is geen principieel verschil in wat hem bij de lectuur van Carel ende Elegast of bij die van het Roemeensche sprookje in beroering bracht. De litho's maken deel uit van Bauer's vroegste werk en getuigen alweer van zijn vroegrijpheid, van zijn bezadigdheid op jeugdigen leeftijd, van den voornamen, bespiegelenden inslag van zijn geest, van zijn romantische voorkeur voor het ridderlijk tournooi, voor den dageraad, voor sommige edele dieren des velds, van den onverstoorbaren, diep in hem brandenden ernst bovenal. De zwier, de nonchalance, de routine van den volleerden en beproefden artiest zijn nog te zoeken. Pakkend en boeiend blijkt integendeel het eerder hulpbehoevende van de speurende en tastende

75,5 × 60 cm
CATHEDRAAL TE ROUAAN, COLLECTIE W. BRUSSE AZN., AMSTERDAM, SCHILDERIJ, 1909.

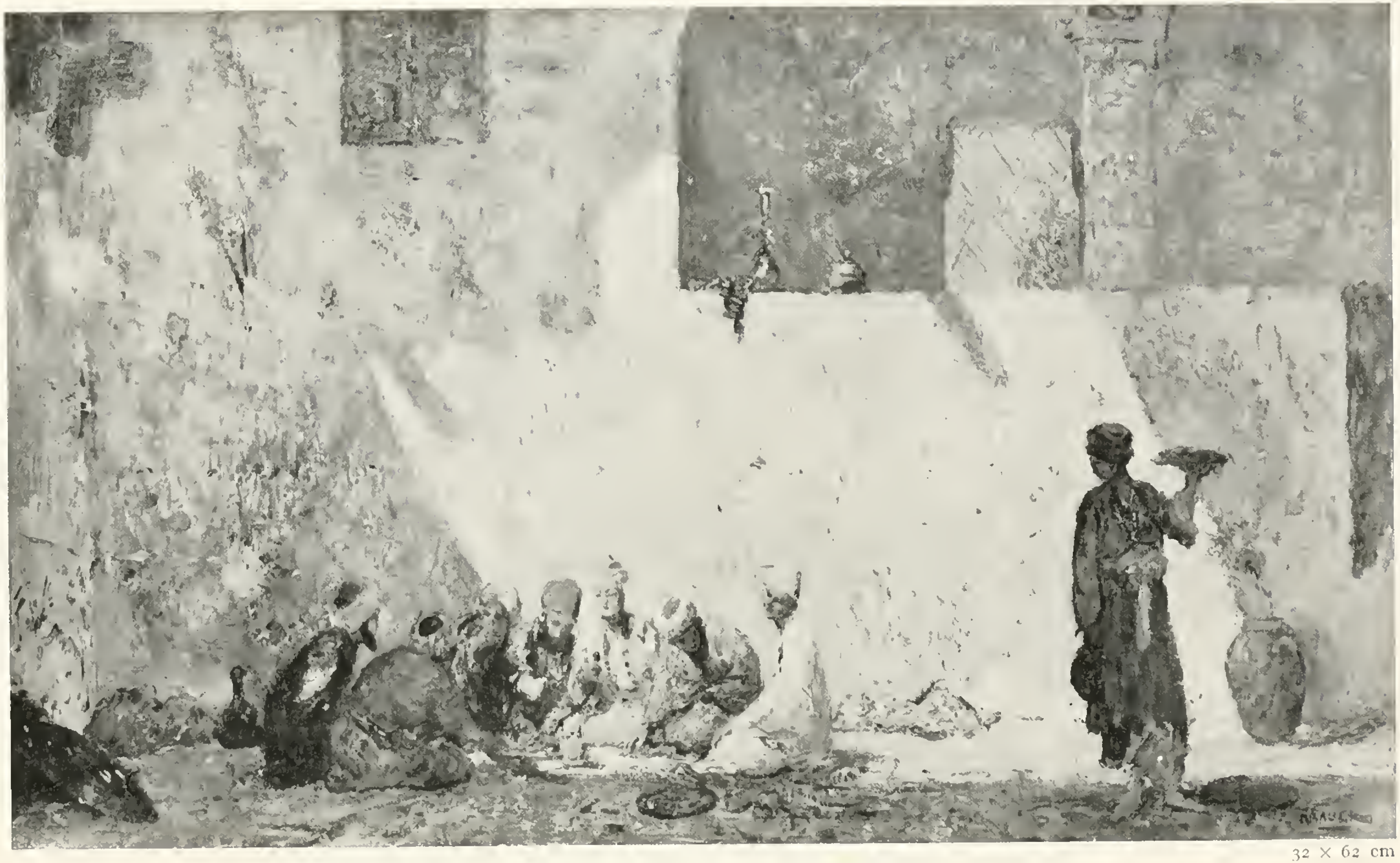
maar altijd doorwrochte factuur dezer prenten, die ook als ze de smarten der geboorte verklappen den afdruk van den volledigen inzet eener gansche persoonlijkheid behielden. In zoover behooren deze litho's (blz. 12) tot het zuiverste en innigste dat Bauer ons heeft nagelaten en er schuilt in hun morrelende en wroetende behandeling zelfs een drang naar verdieping, naar het willen doorgronden van den verborgen zin in de uiterlijke

verschijningsvormen dezer wereld, waarvan men het kan betreuren dat zij in den gerijpten Bauer niet tot breeder ontwikkeling is gekomen.

De acht geëtste illustraties voor Akedysséril heeft Zilcken in de Gids van 1894 opgetogen geprezen. Terecht wijst hij daarbij op een algemeene karaktertrek van Bauer's illustratieve graphiek: dat zij altijd meer een parafrase is naar aanleiding van den tekst dan een veraanschouwelijking op den man af van zijn inhoud. Voor den Akedysséril geldt deze opmerking in het bijzonder. De jonge Bauer heeft zijn overmoedige phantaisie bijna te onbelemmerd den vrijen loop gelaten en de prenten – die in hun wat moeizame maar doorwrochte behandeling aan de litho's van een paar jaar eerder herinneren – ontkomen niet geheel aan het gevaar der overlading. De prentjes die Bauer voor „la vie éternelle" maakte, kleiner van formaat en soberder van voorstelling behooren daarentegen tot het allerbeste dat zijn stift voortbracht en men kan het slechts betreuren dat niet alle etsen waarmee hij den tekst verluchtte in de uitgave zijn opgenomen. Een meer evenredige verdeeling der illustraties ware daarmee de bibliophiele waarde van het kostelijke boekje ten goede gekomen.

De opmerking over het parafraseerende karakter van Bauer's verluchting raakt zelfs de teekeningen die hij maakte ter opluistering van zijn geliefde 1001 nacht. Men weet dat Bauer tweemaal de volledige zestiendeelige Fransche vertaling van Dr. Mardrus onder het lezen illustreerde; de eerste maal met ruim drieduizend teekeningen in potlood, inkt of waterverf, soms langs de marge, soms over de bladzijde heen, de tweede maal met niet minder dan vierduizend. Beide exemplaren gingen in particulier bezit over. Eén vertelling verscheen, in een zeer verzorgde uitgave met de aquarellen in uitmuntende gekleurde facsimilereproducties, in druk.

Het teekent Bauer dat hij ook in deze spontane en onmiddellijke relevaties den tekst meer benadert dan peilt. Hij blijft meer den schilder die een visueele indruk vertolkt dan de belever die zich in gebeurtenissen, karakters en toestanden verdiept. Wat hij neerzet is altijd charmant, voornaam van allure, luchtig van opzet en suggestief van voorstelling, delicaat zoowel in de omlijning als in de kleur, geestig menigmaal, nadrukkelijk nimmer, maar het heeft geen andere pretentie dan een beeldende notitie te willen zijn naar aanleiding van den tekst. Het gaat niet op den inhoud in. Wie de teekeningen kent die eenige Engelsche illustrators uit de zestiger jaren der vorige eeuw („the sixties") vervaardigden voor Dalziels Arabian Nights, voelt waar de schoen wringt. Een dergelijk zich vereenzelvigen met het sprookje vindt ge bij Bauer niet. Zijn verluchten bleef een zich verlustigen.



32 × 62 cm

OOSTERSCHE MAALTIJD COLLECTIE W. BRUSSE AZN. AMSTERDAM, SCHILDERIJ, 1910.

Wie den teekenaar Bauer ten volle wil apprecieeren moet daarom vooral de krabbels niet vergeten waarmee hij brieven aan vrienden en verwanten opluisterde en de schetsen die hij in Rusland maakte toen hij in Mei 1896 voor het weekblad De Kroniek de kroning van den Czaar bijwoonde en „versloeg". Hij was toen nog jong en onvervaard en zijn eminente kwaliteiten komen onbedorven tot hun recht. Zijn teekenen is een beeldend schrijven. Het kan hem niet schelen of hij de figuur of het landschap, de stilstand of de beweging noteert. Hij kan u de rust doen ervaren van een plechtig en de wijding van een grootsch moment. Hij kenschetst een gedrang van bedelaars met evenveel gemak als een optocht van vorsten. De ingewikkeldste situaties doet hij in een aantal oncontroleerbare en onnavolgbare halen en krassen af. Wat hij u voorzet is nooit voltooid en toch volledig; zijn lijn tast en trilt en toch schijnt niets afdoender en welsprekender dan zijn lijn.

Omstreeks denzelfden tijd – in de jaren 1895 en 1896 – teekende Bauer voor het weekblad De Kroniek onder het pseudoniem Rusticus een reeks politieke spotprenten op steen. De afdrukken verschenen in de oplaag maar zijn destijds ook afzonderlijk op zwaarder papier (voor den wel zeer nederigen prijs van *f* 1.50) verkrijgbaar gesteld. Bauer was te bezadigd en te evenwichtig om een fel satyricus te kunnen zijn en stond te ver van de politiek om zich over haar kronkelingen onnoodig op te winden. In zijn spot bleef hij even voornaam en evenzeer op een afstand als in zijn handel en wandel en zijn sarcasme bracht het meestal niet verder dan tot een fijne en weldoende ironie. Ondanks dat en meer nog tengevolge daarvan zijn deze prenten een moment gebleven in Bauer's œuvre. De evenementen waar het om ging zijn vergeten of hebben hun beteekenis verloren; in Bauer's vertolking telden ze zoo weinig mee dat ge dat gemis nauwelijks voelt. Zijn talent voor compositie en de paraatheid van zijn voorstellingsvermogen komen hier op hun voordeeligst uit. Als hij zich in de situatie heeft ingedacht ziet hij haar ensceneering compleet voor zich; van elk sujet maakt hij een tafereel, een schilderij in zwart en wit. Ieder kent (uit 1896) zijn „uitvaart van de nederlandsche etsclub" en (blz. 20) het „banket van de Hollandsche teekenmaatschappij" (waar elke illustere gast op de beminnelijkste en meest bescheiden wijze werd gechargeerd, in ieders physionomie en ieders gebaar zijn aard doorstraalt en toch de sfeer van een gezellig samenzijn in een rijk verlicht interieur boven de individueele typeering werd uitgeheven); te weinigen kennen een prent als „de deputatie uit Siberië op weg naar het feest" (blz. 19), die de verschrikking van den tocht door de eindelooze sneeuwsteppen suggereert op een wijze die Raffet zeker niet zou hebben verbeterd. De

CATHEDRAAL TE ROUAAN, AQUAREL. PARTICULIERE COLLECTIE.

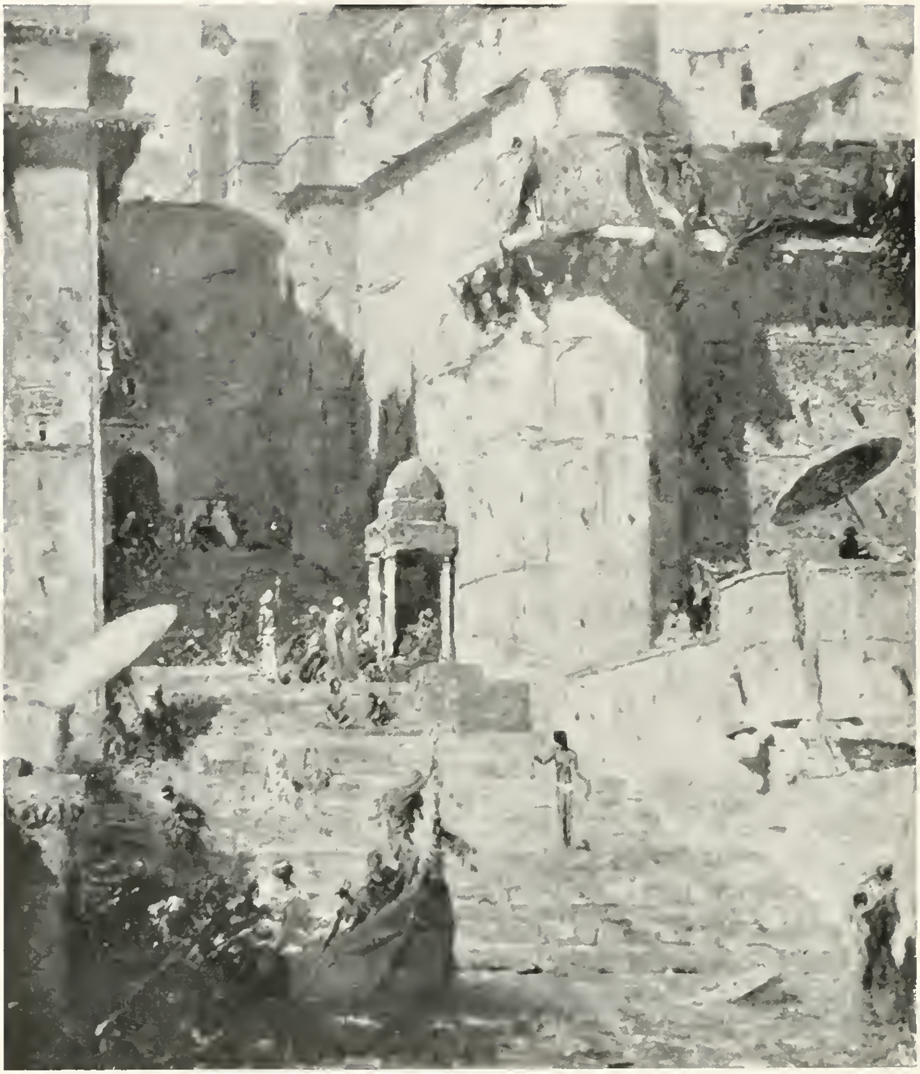
graphische schoonheden doen de tendentieuse bedoeling vergeten. Evenals in zijn kleine vroege etsen heeft Bauer in deze litho's een monument nagelaten waarvan de beteekenis niet gemakkelijk wordt overschat.

De schilder en de aquarellist Bauer hebben meer moeite gehad om zich in te burgeren dan de etser. De omvang en het succes van zijn graphischen arbeid waren zoo overwegend dat men den colorist over

INDISCH BERGLANDSCHAP, SCHILDERIJ, ± 1910. PARTICULIERE COLLECTIE.

het hoofd zag en zelfs wantrouwde. Hij bleek voor etser in de wieg gelegd; de rest scheen toegift. En zelfs toen de beteekenis van den aquarellist begon door te dringen, aarzelde men tegenover den schilder. Toch typeert juist de gelijkwaardigheid van Bauer's graphischen en coloristischen arbeid den aard en de kwaliteit van zijn aanleg. Alles wat zijn litho's en etsen onderscheidt, onderscheidt ook zijn schilderijen, en wat hij in de kleur presteert is een uitvloeisel van diezelfde visionaire intuïtie en datzelfde enorme visueele geheugen die aan zijn etsen ten grondslag liggen. Zijn aquarelleeren is vooral in den beginne eerder een gereede voortzetting van zijn teekenen dan de toepassing van een nieuw procédé en in zoover kan men hem een voortzetter van Bosboom noemen als bij beiden de aanleg voor teekenen en de teekenlust domineeren. In deze dispositie ligt één van de cardinale verschillen met het genie van zijn tijdgenoot Breitner; als Bauer zich in een kleine vroege proeve (bij den Heer W. Brusse te Amsterdam) bij uitzondering op diens terrein waagt en rustende cavalerie teekent en kleurt (blz. 4), overstemt de teekenaar den colorist, hoe dicht hij Breitner ook nadert.

Het terrein dat Bauer met zijn penseel bestrijkt is wat uitgestrekter dan dat van den etser; Spanje leverde hem de stof tot grandioze waterverfteekeningen waarvan de royale voordracht en de meesterlijk samengevatte stoffeering hem ditmaal in de buurt brengen van Daumier en



137 × 117,5 cm
BENARES, COLL. PROF. DR. J. ROTGANS, SCHILDERIJ, 1913.

wie wil ervaren hoezeer hij alles wat hij aanraakte in de regionen der schoonheid ophief mag een paar groote aquarellen naar het Naardermeer (bij Mr. P. G. van Tienhoven) niet vergeten. En in zijn zeer jonge jaren is hij zich, meestal op kleine schaal, aan stillevens, aan een enkel portret en aan interieurs uit café en theater te buiten gegaan, waarvan de laatsten u Constantin Guys' naam in de gedachte brengen. Met dat al is het toch in hoofdzaak het Oosten dat hem de stof leverde voor zijn coloristische productie, zooals zij het deed voor zijn graphische.

Men kan in de ontwikkeling van den aquarellist – en ook van den

54,5 × 74,5 cm
BENARES, COLLECTIE W. BRUSSE AZN., AMSTERDAM, AQUAREL, 1917.

schilder – een analoge evolutie aanwijzen als in die van den graphicus. Bauer begint – zooals in zijn vroege litho's – wel met een visionaire reproductie van zijn motief, maar in een zoekende, tastende, wroetende techniek. Hij komt langs omwegen tot zijn doel. Hij teekent in kleur. Hij vermeit zich – niet in een precieze – maar in een uitvoerige en zorgvuldige omschrijving der contouren en hij coloreert in een discreet gamma van beige, of lichtbruin, of grijsblauw, of parelgrijs dat hij angstvallig vasthoudt maar waarin hij met voorliefde schakeert. Zijn resultaat is meer een gevolg van afsponsen en uitwasschen dan van neerzetten en zijn teekeningen lijken meer een overblijfsel dan een daad. Wat hij ten slotte laat staan en met zijn signatuur bekrachtigt ziet er als een bestorven weefsel uit. Opmerkelijk is al in deze vroege complete en toch aarzelende vertellingen, des auteurs duidelijke vrees voor het hypervoltooide, voor het prentje. Bauer's teekeningen hebben altijd iets van een fragment. Bauer heeft een afschuw – en daarin wijkt hij af van voorgangers als Bosboom en Mauve – van de geprepareerde, in een gesloten compositie beklonken, van de rest van de wereld afgezonderde, tot een plaatje gepromoveerde voorstelling. Hij vermijdt elken schijn van het bedachte, zooals hij ook elken schijn vermijdt van het sentimenteele. Ook in zijn vroegste en meest zorgvuldig voorbereide opzetten

138,5 × 106,5 cm
STRAATTOONEEL IN STAMBOUL, COLL. STULEMEYER, BREDA, SCHILDERIJ, 1918.

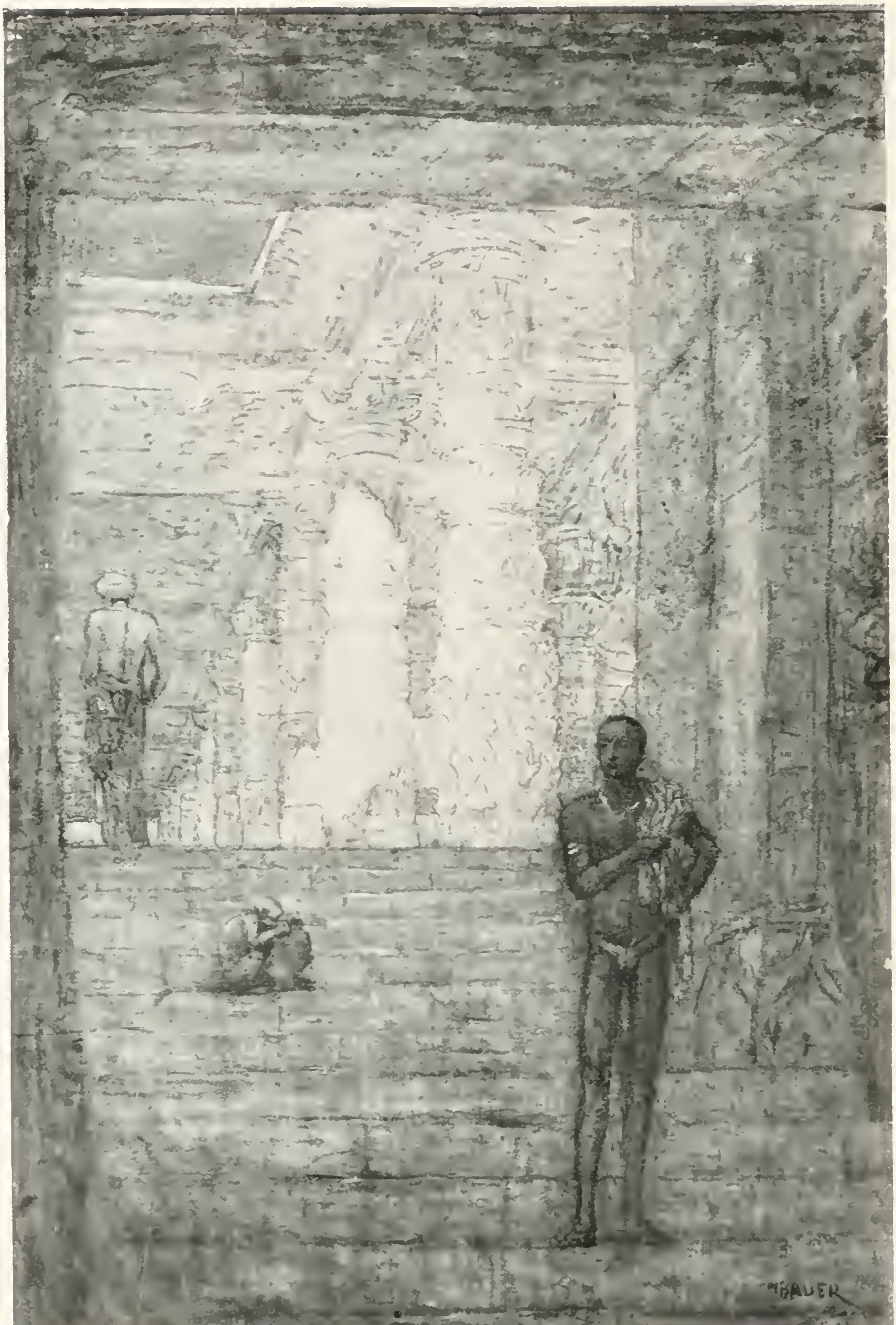
laat hij ruimte aan den inval, aan de verrassing. Voor een misgreep is hij niet bang. Hij is niet afkeerig van een pakkend motief; van de pittoreske en lumineuse voordeelen geboden door de poort en haar lichtval maakt hij onophoudelijk een dankbaar gebruik; de tegenstelling tusschen de duistere poortholte en een in licht badend verschiet heeft hij in magni-

fieke p uphrases verheerlijkt; zijn leven lang blijft hij verknocht aan de decoratieve en compositorische mogelijkheden die een statietrap biedt en geen schilder of aquarellist heeft beter dan hij de schoonheden begrepen van den naakten, verweerden en door het stof der eeuwen geteekenden muur, maar in de toepassing van die vertrouwde motieven blijft hij jong, frisch, vrijmoedig en beweeglijk. Er zijn tempels en moskeeën en vergezichten die hem geen rust laten en waarvan hij het aanzicht en de omgeving telkens weer op het papier of het doek brengt, maar altijd hoedt hij zich angstvallig voor een realisatie die aan een reproductie of aan topografie zou herinneren. Zijn visie is bij uitstek kosmisch; hij laat altijd de wereld zien en beleven in een atoom van de wereld; het bijzondere heeft alleen waarde voor hem als symptoom van het algemeene.

Zijn oog is zoo delicaat als zijn geest. Hij heeft een voorkeur voor breekbare momenten. De ochtendstond en de schemering pakken gelijkelijk zijn romantisch gemoed en zijn spiedend oog op het onbestemde belust; hij laat liever raden dan zien. Hij borduurt vooral in den beginne op een stramien van doorschijnend grijs, zijn penseel flaneert en dwaalt over het papier zooals in zijn etsen de naald, hij exploreert terwijl hij teekent en kleurt. Zijn leven lang behoudt hij een voorliefde voor het vergezicht van platte daken of hooge tinnen af betrapt in den wazigen morgen of in den lichtblauwen maannacht; een niet al te stevig gemarkeerde gedaante van den beschouwer gekeerd in gepeinzen verzonken, schijnt meer een phantoom dan een realiteit. Maar hij ondergaat sterk de reactie van het milieu. Komt hij in Spanje dan wordt hij een ander mensch; in zijn aquarellen uit de buurt van Toledo doorproeft ge de heete droge lucht, de verschroeide aarde, het gemartelde van heel de natuur.

Als hij vordert blijft hij gaarne trouw aan een grondtoon die wel eens tot een diep roodbruin aanzwelt, maar met de vrijheid van behandeling neemt de vrijmoedigheid der vertolking toe. De vormgeving krijgt meer en meer – men zou zeggen wel eens te veel – het karakter van een aanduiding, de voordracht die van een evocatie. Aan de figuur kent hij gereedelijk een belangrijker plaats toe; op de aanvullende phantaisie van den beschouwer doet hij met groeiend vertrouwen beroep.

Groeit op de teekening de figuur dan blijft toch de vormgeving summier. Speciaal in zijn aquarellen treft het breede en zwierige gebaar waarmee hij modeleert. In meer dan één Oosterschen maaltijd omlijnt hij de onbeweeglijke aanzittenden met een speelsche gratie die bijna iets lichtvaardigs heeft, maar die niettemin volkomen harmonieert met de nauwelijks bestemde, vaporeuse aanduiding van de entourage. De



TEMPEL-OPGANG AQUAREL, ± 1920. PARTICULIERE COLLECTIE.

toonschakeeringen zijn zoo subtiel dat ge nauwelijks een waardeverschil bespeurt tusschen een blinden muur en de lucht erboven. Verbrokkelde, haast stuntelige contouren, gewild hulpbehoevend, markeeren aarzelend de onvermijdelijkste vormaanduidingen. Een wankel maar uiterst zorgvuldig afgewogen evenwicht schijnt de aesthetische kern van zulke aquarellen. Met een meesterschap dat uit vergaarde wijsheid en geperfectioneerde intuïtie werd geboren schept hij uit de simpelste aanduidingen de meest complete sfeer. Treffender nog komt deze suggestieve, intuïtieve en tegelijkertijd sobere evocatie naar voren, als hij u ruiters in beweging laat zien. Wat er op het papier verschijnt zijn vegen en lijnen die zeer weinig definitiefs hebben en het ondanks dat volkomen doen. In de onbestemdheid der vormgeving schuilt de suggestie der beweging. Toen de eigenaar van zulk een aquarel Bauer vroeg hoe hij het klaarspeelde om een dergelijk resultaat te bereiken op zoo'n speculatieve manier, klonk het verontschuldigend: „dat doe ik niet, dat doet mijn hand". Bauer's hand was inderdaad tot een volmaakt instrument geperfectioneerd; nergens beter dan in zijn aquarellen ervaart ge wat zulk een betrouwbare toeverlaat beteekent. Meer dan men gaarne toegeeft wordt kunst door arbeid verkregen.

Ook Bauer's schilderijen toonen dat. Het lijdt wel geen twijfel of de aquarel lag hem van huis uit beter. Ook in dit opzicht verloochent hij zijn Haagsche afkomst niet. De olieverf remde hem. Men proeft uit zijn vroege schilderijen den strijd met het materiaal. Daar blijkt uit een Marokkaansche ruiter, uit een Turksch kerkhof – een zoeken en tasten, een strepen en vegen dat aan de techniek van zijn eerste litho's herinnert. Het oog van den beschouwer ontwart de voorstelling door een kleurgordijn heen. Dit vechten met de stof blijkt op den duur een winst. Het stuit het élan van den geboren virtuoos; het dwingt tot het verzamelen van al diens faculteiten. Bauer heeft den weerstand van de olieverf moeten overwinnen. Hij entameerde het schilderij pas goed toen hij de ets en de waterverfteekening achter den rug had; een nieuwe geestdrift en een versche strijdlust bezielden den inmiddels gerijpten kunstenaar; in den volleerden schilder komen ten slotte alle mogelijkheden van Bauer's genie tot openbaring.

Zijn picturale bedoelingen verklaren zijn aarzelen tegenover en zijn strijd met de olieverf. Men kan hem den schilder noemen van een bepaald landschap en een bepaalde architectuur, een enscèneur en regisseur daarenboven in grooten stijl die niet tegen het meest somptueuse décor en de bontste mengeling van menschen en dieren opzag, hij bleef bovenal de profeet van licht, lucht en ruimte, de schepper van een sfeer, de

KAMEELRIJDERS, SCHILDERIJ, ± 1920. PARTICULIERE COLLECTIE.

vertolker van een stemming en hij had daarbij een voorkeur voor die momenten, die atmospherische constellaties die bij uitstek ijl en vlietend waren, waarin de stof haar zwaarte en de vorm haar bepaaldheid schenen prijs te geven. Het heeft hem moeite en volharding gekost om de stugge olieverf te dwingen tot het realiseeren van dezen rijkdom aan motieven en deze broosheid der stemmingen. Aan die beloonde maar voelbare en bijna tastbare inspanning danken Bauer's schilderijen een deel van hun bekoring; meer dan andere schijnen zij in de verf geboetseerd; zij leven in de moeizaamheid van hun doorwrochte factuur ook als ze in één gamma werden geconcipieerd; zeer weinig schilderijen uit hun dagen hebben van den tijd dien gloed, die parelende helderheid en die verdiepte glans meegekregen die men terecht met email vergeleken heeft.

Toen hij eenmaal de technische bezwaren overwonnen had heeft Bauer zich met al de werklust en de scheppingsdrift die brandden in zijn uiterlijk beheerschte gemoed aan het schilderen gegeven. In een „optocht" uit 1895 (bij den Heer H. E. Ten Cate) voert hij nog strijd met de ingrediënten: op zijn doek spookt en stormt het, zooals het moet gespookt en gestormd hebben in zijn geest; in zijn omvangrijke „kaliefengraven" uit 1903 (bij Dr. E. Heldring) is hij tot volkomen klaarheid gekomen met zich zelf, en men mag zeggen dat hij in de daarop vol-

CAIRO, SCHILDERIJ. PARTICULIERE COLLECTIE.

gende twintig jaar in een reeks van meesterlijke altijd voorname, altijd delicate en altijd precieuse schilderijen, de volle maat heeft gegeven van zijn talent. Daaronder zijn veel doeken van groote afmetingen, waartoe met de even genoemde „graven" behooren een „Stamboul" uit 1906 (bij den Heer W. Brusse), een kathedraal te Rouaan uit 1909 (bij denzelfde), een haremwacht bij maneschijn, een maannacht uit 1910 (in het Stedelijk Museum te Amsterdam), een maannacht uit 1912 (bij den Heer Van Herwijnen), een „feestdag" uit hetzelfde jaar (bij den Heer Vattier Kraane), een Benares uit 1913 (bij Prof. Rotgans), een „karnak" uit 1920 (bij de Heeren Van Wisselingh), een „straattooneel" uit 1918 in een Bredasche verzameling en vele andere.

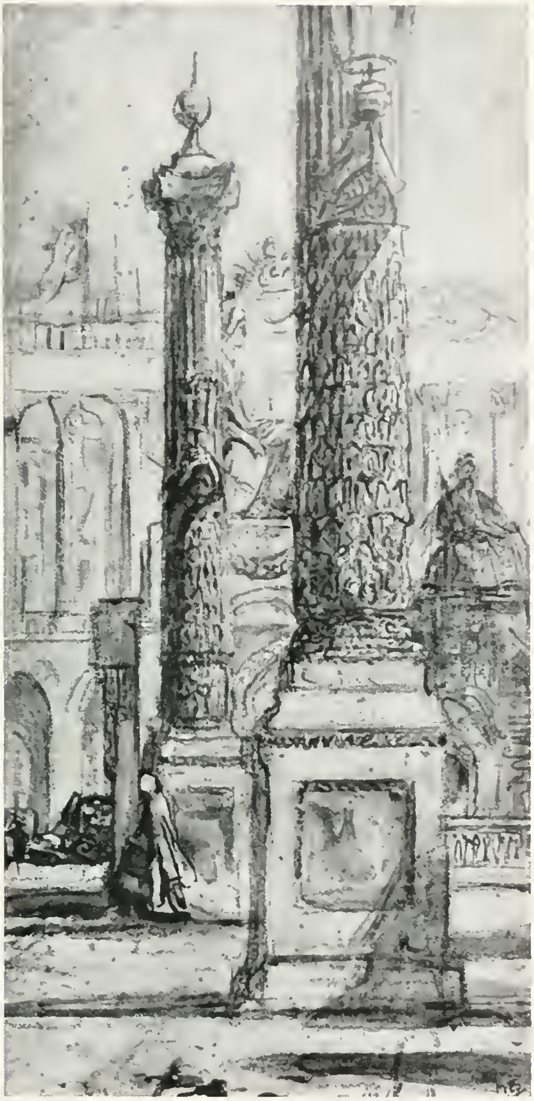
In al deze schilderijen geeft Bauer een visie, herschept hij de werkelijkheid van een innerlijk visioen uit, beleeft hij daarin tegelijk den vorm, het licht en de kleur en laat hij zien hoe dit innerlijk beeld in zijn voorstelling tot zulk een doorleefde en doorschouwde realiteit is uitgegroeid, dat hij het tegelijkertijd als een totaliteit omvatten en tot in de kleinste onderdeelen ontleden kan. Zijn takt, zijn maatgevoel en zijn onfeilbare artistieke wellevendheid behoeden hem daarbij voor derailleeren ook als hij zich aan de gewaagdste coloristische en tonalistische experimenten

PARIJS, PENTEEKENING.

te buiten gaat. Als de ware adeldom bestaat in het onder alle omstandigheden bewaren van den goeden toon, het zich nimmer overgeven aan excessen, het instinctmatig eerbiedigen van de grenzen der welvoegelijkheid, dan beschikte de schilder Bauer mede over de oudste brieven. Zijn palet is rijker en gevarieerder dan dat van één zijner vaderlandsche tijdgenooten en hij heeft tafereelen aangedurfd waarvan deze zelfs niet droomden, maar ook in zijn stoutste combinaties heeft hij zich nimmer vergaloppeerd.

Twee eigenschappen karakteriseeren daarbij Bauer's picturale dispositie. De eerste is een voorkeur voor een grondtoon, voor een bindend coloristisch stramien waarop en waarin hij zijn voorstelling borduurt. Hij heeft „symphonieën" gemaakt in parelgrijs, in lichtblauw, in beige, in geel, in roodbruin. Hij stemt op dien grondtoon het timbre van zijn lokale kleuren af en het gelukt hem rijk en boeiend te blijven ook als hij zich bijna uitsluitend tot variaties in dien toon bepaalt. Geen schilder heeft zulk een weelde van schakeeringen geput uit een in schijn ééntonig palet. De tweede bepaalt het salon-matig karakter van zijn schilderijen. Bauer blijft, zelfs als hij zich tot een sober sujet beperkt, een schilder van pracht en praal. Hij is altijd magnifiek. De wereld waarin hij u verplaatst nadert, ook al is zij reëel, de grens van het sprookje en zijn architectuur ziet er als die van uw droomen uit. Zijn kasteelen zijn op aarde neergedaalde luchtkasteelen en het licht waarin zijn muren en nissen en torens en kanteelen baden wemelt van zachte glansen en bevende spiegelingen en doopt, daar waar het niet komen kan, het verweerde marmer in schaduwen van het teederste en delicaatste coloriet. De menschen die deze gebieden bevolken zijn voornaam in hun armoede en trotsch in hun berooidheid. Zij hullen zich in kleurige gewaden voor zoover zij gekleed zijn, schuilen onder bonte parasols en roeien op het

blauwe water in booten met vlaggen en wimpels versierd. Bauer was schilder genoeg om de kleur lief te hebben om de kleur. Hij heeft waar het te pas kwam genoten van een bestorven rood, van een fel smaragdgroen, van een allerteerst hemelblauw, van een stralend oranje, van fraises en zalmkleuren die geen ander Hollandsch schilder zooals hij heeft gekoesterd en gebruikt. Zijn beste schilderijen, hoezeer ze ook verwijderd blijven van elke decoratieve oppervlakkigheid, zijn daardoor tot pronkstukken geworden die ge niet in de verlaten leegheid van een museum moet zien. Hun rijke ordonnantie en hun schitterend coloriet vragen om een somptueuse omgeving; pas aan den wand van een rijk aangekleed interieur komen zij tot hun recht en tegen de concurrentie van welke weelde-uitstalling ook zijn zij daar bestand.



PARIJS, COLL. MEVR. J. BAUER-STUMPFF, AQUAREL, 1921.

Geeft hij zich in een gelukkig oogenblik aan een opwelling over dan kan hij met de spaarzaamste middelen en terwijl hij het diepe bruin van zijn gesausd paneel als fond gebruikt, uit blauwgroen en oranjerood, uit witten en grijzen en paarsen een tafereel opbouwen dat om de zwier van zijn voordracht, de pracht van zijn kleur en den durf van zijn mise en scène met schetsen van Rubens mag worden vergeleken. En wie in de verleiding komt om een muzikaal equivalent te zoeken voor Bauer's geschilderde productie zal bij Chopin zijn gading vinden. Bauer's maannachten doen aan diens nocturnes, zijn optochten

BIJ LUXOR, SCHILDERIJ. PARTICULIERE COLLECTIE.

aan diens polonaises, zijn improvisaties aan diens préludes denken; het salonlievende en het zinnestreelende van Chopins muziek is aan dat van Bauers schilderijen verwant.

Bauer heeft de hoogste intensiteit van zijn geestelijke spanning, de innigste concentratie van zijn visionaire faculteiten niet ongeschonden tot het einde kunnen bewaren. In den loop van de twintiger jaren dezer eeuw schijnt zijn voordracht te vervlakken en zijn stijl te vervluchtigen. Zijn verfopdracht wordt dunner, zijn factuur gelijkmatiger, zijn vormgeving globaler, het effect van zijn resultaat egaler. Meer dan te voren stelt hij zich met een à peu près tevreden; voor het wroeten in de volle verf komt een luchtig uitstrijken in de plaats. Sommige altijd nog voorname en in hun totaal-aspect delicieuse schilderijen doen aan aquarellen denken.

De bewering mag daarom niet ongegrond schijnen dat Bauer toen hij op den 18den Juli 1932 plotseling overleed, reeds over zijn hoogtepunt heen en het beste gegeven had waartoe hij in staat was. Toch toonen een reeks aquarellen naar opiumschuivers die hij op het laatst van zijn leven maakte de onverzwakte vaardigheid van zijn hand en een belang-

56 × 78,5 cm
MAROKKAANSCHE RUITERS, COLLECTIE W. BRUSSE WZN, AMSTERDAM, AQUAREL, 1924.

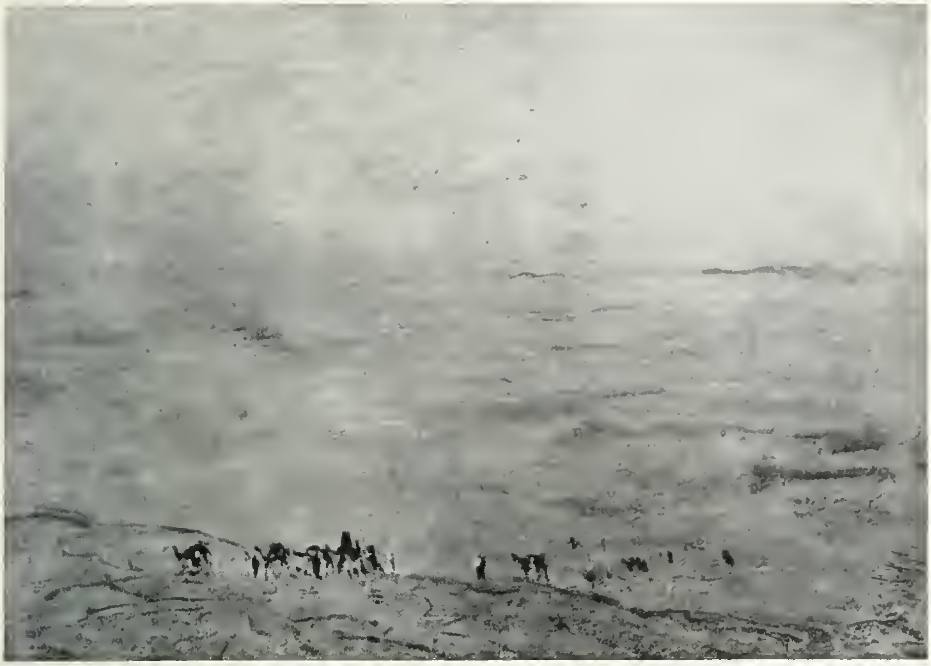
stelling in de psychische reacties van zijn sujetten die op een onverminderde geestelijke waakzaamheid wijst.

. . . .

Trachten wij aan het slot van deze beschouwing ons rekenschap te geven van Bauer's beteekenis, dan staan twee conclusies vast: hij was even veelzijdig als apart. Van den beginne af aan en misschien vooral in den beginne scheen hij tot groote praestaties voorbestemd. Er school iets zoo verrassends in de aanvankelijke ontplooiing van zijn gaven; hij putte wat hij voortbracht zoo geheel uit zich zelf en hij scheen zoo gemakkelijk en zoo vanzelfsprekend te slagen in wat hij zich voornam, dat het er naar uitzag alsof hij voor het hoogste in de wieg was gelegd. Hij schudde uit zijn mouw wat anderen hoofdbrekens kostte en hij bewoog zich met evenveel gemak op elk gebied: in de ets zoo goed als in de aquarel en het schilderij heeft hij buitengewone dingen geleverd. Hij was een geboren teekenaar; op den duur kwam er een colorist uit hem los die om den durf en de oorspronkelijkheid van zijn combinaties alleen staat onder zijn collega's. Geen enkele, ook Breitner niet, komt hem in kleurenpracht en kleurenweelde nabij. Zijn voorstellingsvermogen, de scherpe klaarheid van zijn innerlijk gezicht dat het geziene

131 × 112,5 cm
LUXOR, COLL. DR. J. DONALD POLLOCK, EDINBURGH, SCHILDERIJ, 1928.

en doorleefde tegelijk zuiverde en vermooide en dat hem als werkelijkheid deed aanschouwen wat hij zich verbeeldde te zien, strekte zich tot de kleur uit. Hij was een grand seigneur – en hier sluit hij weer bij Bosboom aan – onder zijns gelijken. Hij volgde niemand na; hij hield zich eerder te angstvallig op een afstand van al wat er op zijn terrein rondom hem gebeurde; de „fauves" lieten hem even onverschillig als de symbolisten, de cubisten, de futuristen en de expressionisten; ondanks dat brengt de beschouwing van zijn œuvre u voortdurend de grootste figuren in herin-



ZANDSTORM IN DE WOESTIJN, COLLECTIE W. BRUSSE AZN., AMSTERDAM, SCHILDERIJ, ± 1930.

nering. Wij hebben de namen van Rembrandt, Rubens, Hercules Seghers, Piranesi, Delacroix, Daumier naast de zijne genoemd; wij hadden er die van Gustave Doré, Decamps, Francesco Guardi en Monticelli bij kunnen voegen. In de voorname reserve waarmee hij zich bewoog deed hij aan een Oosterling, in de pracht van zijn kleuren aan een zuidelijken Franschman, in de zwier van zijn voordracht aan den voorman der Vlaamsche barok denken.

Ondanks dit alles heeft het er den schijn van alsof het allerheiligste Bauer is onthouden. Van zijn enorme gaven hadden wij zeker geen verbluffender misschien wel eens ontroerender resultaten verwacht. Zijn verbeelding, zou men geneigd zijn te zeggen, was zoo rijk en zoo beweeglijk, dat zij hem belet heeft tot op den bodem te zien. Hij hield zich intens met zijn motieven bezig, hij dook er niet in onder. Het kan ook zijn dat de doelen die hij beoogde en de uitkomsten waar hij zich mee tevreden stelde te gelijkvormig waren en te veel aan de oppervlakte lagen. Aan den eenen kant ontwikkelde hij zich meer en meer tot een virtuoos op zijn gebied en gaf hij zich gaarne aan de genoegens van dat virtuosendom over, aan den anderen nam hij genoegen met het bereiken van zekere aesthetische resultaten die nauw met zijn Haagsche

77 × 55 cm
JONGE PRIESTER STAANDE BIDDEND IN EEN MOSKEE. AQUAREL.

afkomst samenhingen. Hij was wel een onvergelijkelijk visionair maar zijn schoonheidsideaal was aan bepaalde grenzen gebonden zooals het terrein van zijn inspiratie aan bepaalde gebieden gebonden was. Een technische evolutie heeft hij zeer zeker doorgemaakt, een innerlijke –

46 × 37 cm
JERUZALEM, COLLECTIE MEVR. J. BAUER—STUMPFF, AQUAREL, ± 1930.

en hier openbaart zich het groote verschil met Rembrandt – bleef hem onthouden. Wat den jongen Bauer bewoog en in verrukking bracht deed het ook den ouderen, om dezelfde reden en op dezelfde wijze; de jongere heeft aan die verrukking op een spontane en wel eens overmoedige, de oudere op een beheerschte en wel eens onbezorgde manier lucht gegeven, beide hebben zich door een nooit falend maatgevoel, door houding, door tact, door voorname distinctie onderscheiden. En omdat deze eigenschappen in den jongen Bauer het verrassendst waren en het meest argeloos tot uiting kwamen, behield zijn jeugdwerk een bevoorrecht plaatsje in ons hart. Misschien ten onrechte; misschien zal de afstand onzen kijk op Bauer verruimen en zullen de jaren zijn groote en veelzijdige figuur afronden en verheffen. Een onbestemd en oncontro-

leerbaar besef zegt ons dat wij te gemakkelijk gevaar loopen hem te onderschatten en dat hij minstens de gelijke was van Breitner, den schilder dien wij als den vertegenwoordiger van zijn tijdvak plegen te eeren, hoewel Bauer hem in eruditie zeker overtrof.

LITERATUUR

PH. ZILCKEN in de Gids van Mei 1894 over Bauers etsen voor Akedysséril.

M. BAUER: Brieven van de reis. In „de Kroniek" van 1896.

PH. ZILCKEN: Marius Bauer, Elseviers geïllustreerd Maandschrift, 7de jaargang afl. 1, 1897.

M. T. H. SADLER: Some recent drawings bij Mari Bauer in the Print-collectors Quarterly, vol. 4 no. 4, 1914.

W. BLOEMKOLK: The etched work of M. A. J. Bauer, in the Print-collectors Quarterly, vol. 12, no. 4, 1925.

MODERN MASTERS OF ETCHING. Number eight: Marius Bauer. Introduction bij Malcolm C. Salaman. The Studio 1926.

Mr. M. F. HENNUS: Bauer in Ned.-Indië. Maandblad voor beeldende kunsten van April 1926.

M. A. J. BAUER: Zijn etswerk. A'dam, E. J. v. Wisselingh & Co., 1927.

Mr. M. F. HENNUS: M. A. J. Bauer, 1867—1932. Maandblad voor Beeldende Kunsten, 1932.

BRIEVEN VAN MARIUS BAUER. De Spieghel Amsterdam; het Kompas Mechelen, 1933.

KASPAR NIEHAUS: Voorwoord voor de eeretentoonstelling van Bauers werk in het Stedelijk Museum te Amsterdam 1933.

Dr. G. KNUTTEL Wzn. In Mededeelingen dienst van Kunsten en Wetenschappen van April 1934 blz. 133 vlg.: Bauers etsen.

IN DE PALET-SERIE
19—36
VERSCHENEN:

Mr. M. J. Schretlen
Dirck Bouts

K. G. Boon
Gerard David

Prof. Dr. W. Vogelsang
Geertgen tot St. Jans

K. G. Boon
Quinten Massijs

Dr. A. B. de Vries
Antonio Moro

Dr. J. B. Knipping O.F.M.
Pieter Bruegel

H. P. Baard
Willem van de Velde
de Oude en
Willem van de Velde
de Jonge

K. E. Schuurman
Carel Fabritius

Th. Luns
Frans Hals

P. Clarijs
Anthonie van Dijck

Prof. Dr. Fr. van Thienen
Pieter de Hoogh

J. Knoef
Cornelis Troost

Mr. M. F. Hennus
J. B. Jongkind

Dr. H. E. van Gelder
Jozef Israëls

H. P. Baard
Anton Mauve

A. M. Hammacher
Floris Verster

Mr. M. F. Hennus
Marius Bauer

Dr. J. B. Knipping O.F.M.
Jan Toorop